ESSAI HISTORIQUE

SUR LES

CHANTS MILITAIRES DES FRANÇAIS

ESSAI HISTORIQUE

SUR LES

CHANTS MILITAIRES

DES FRANÇAIS.

Le peuple français est né soldat; sa muse s'est éveillée au bruit des armes; ses premiers chants ont été des chants militaires. Si l'on prête l'oreille à la voix de ses ancêtres, on entend une clameur sourde et pourtant formidable. Cette clameur belliqueuse est l'antique *bardit* (1), dont l'usage fut commun aux Gaulois, aux Germains et aux Francs.

Employé pour donner le signal de l'attaque, le bardit avait un caractère étrange. On le formait, dit Tacite, des plus rudes accents, de sons rauques et brisés, et ceux qui l'entonnaient serraient leurs boucliers contre leur bouche, afin que leur voix, par la répercussion, devînt plus forte et plus effrayante. Sans nul doute, ce n'était là, dans l'origine, qu'un simple cri de guerre modulé. Rappelons à ce sujet que presque tous les peuples ont eu très anciennement l'habitude de marcher au combat en poussant de grands cris, autant pour se rendre redoutables à leurs ennemis que pour s'étourdir sur le danger. Suivant une remarque assez judicieuse de Wieland, le silence qui précède le carnage a quelque chose de terrible, et le guerrier le plus intrépide sent le besoin de le rompre. Il n'est donc pas étonnant que l'usage des cris et des chants de guerre, qui paraît avoir pris naissance aux époques de barbarie, se soit maintenu jusqu'au temps d'une civilisation très avancée (2). Ammien Marcellin et l'écrivain militaire Végèce, parlent du *barritus* des Romains. C'était une sorte de *crescendo* vocal analogue au bardit des nations germaniques. Cette rumeur guerrière,

(1) *Barritus* ou *barditus*, vraisemblablement du verbe germanique *baren* ou *bairen*, élever la voix, crier, pousser des clameurs. On trouve dans les dialectes des peuples du Nord un assez grand nombre de mots évidemment tirés de la même source. Je citerai entre autres *bar*, son, bruit; *barre*, *bara*, cri; *bard*, *bardur*, *bardel*, chanteur. Du temps de Hans Sachs, c'est-à-dire au commencement du XVIe siècle, les *Meistersænger*, ou maîtres-chanteurs, désignaient encore par le mot *bar*, dans leur tablature, un air, une mélodie, un chant noté.

(2) La nécessité de produire dans l'homme, au moment du combat, une excitation tout à la fois physique et morale qui double ses forces, dissipe ses appréhensions et réveille ses instincts généreux, semble être la principale cause pour laquelle tant de peuples ont employé à la guerre la musique et même la danse. Ces deux arts ont, en effet, l'un et l'autre une action puissante sur le système nerveux. Cependant on peut dire, avec le maréchal de Saxe, qu'il serait absurde de croire que les bruits de guerre ne servent que pour s'étourdir. Loin de là, ils sont d'une utilité immédiate dans la partie technique de l'art militaire. Il est certain que le rhythme musical contribue essentiellement à la perfection de cet art, puisqu'il aide à régler les évolutions des troupes, à diriger et à soutenir la marche du soldat. (Voy. mon *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*. Paris, 1848, Firmin Didot, p. 175 et suiv.)

commencée presque à voix basse, allait toujours en grossissant et finissait par une explosion effroyable. On l'a comparée poétiquement au bruit des flots qui se brisent contre les rochers. Les acclamations farouches que poussent les peuplades sauvages en marchant à l'ennemi, et mieux encore les sinistres *hurrahs* (1) que profèrent dans le même cas plusieurs nations de l'Europe moderne, comme les Anglais, les Russes et les Allemands, peuvent en donner, ce me semble, une idée assez exacte.

Quand ces accents vagues et confus sont prolongés un certain temps sous l'empire d'une émotion de plus en plus vive et profonde, ils gagnent peu à peu en intensité, et quelquefois ils s'élèvent jusqu'aux intonations musicales proprement dites. Le simple cri de guerre devient alors un chant, mais un chant dont la forme grossière et l'allure désordonnée trahissent l'origine. Ainsi, dans le bardit, s'il faut encore s'en rapporter au témoignage de Tacite, c'étaient moins des paroles que le bruyant concert de l'enthousiasme guerrier. On attachait peu d'importance à l'œuvre en elle-même; on en attachait beaucoup au contraire à l'effet produit. Cela tenait à une croyance superstitieuse. De la manière plus ou moins vigoureuse dont cet hymne retentissait, les troupes présageaient le destin futur du combat (2). « Elles tremblent ou font trembler, » ajoute l'historien que je citais tout à l'heure. En effet, le bardit, comme plusieurs de nos chants patriotiques bien connus, a souvent décidé la victoire. Si d'un côté il engendrait l'enthousiasme, de l'autre côté il répandait la terreur. Tel une fois, dans la bouche des Cimbres, il épouvanta les soldats de Marius.

Selon toutes probabilités, les paroles des premiers bardits chantés dans les combats roulaient sur les exploits des chefs et sur les traditions nationales. On ne sait rien de positif à cet égard : le temps a fait disparaître les monuments primitifs ; du moins ceux qui concernaient directement nos pères. Ce qu'on peut néanmoins affirmer en toute certitude, c'est que les plus anciennes formes poétiques connues, ont revêtu le double caractère de chants historiques et de chants guerriers. Les annales d'une foule de peuples, leurs lois mêmes et jusqu'aux préceptes de leur religion, loin d'avoir eu, dans le principe, une physionomie aride et prosaïque, ont emprunté à la poésie ses traits si doux et son divin langage, afin de s'emparer plus facilement du cœur et de l'imagination des hommes. Les Gaulois, selon Jules César, ne conservaient la mémoire des arts et des sciences qu'ils cultivaient, et, en général, celle de toutes leurs institutions, que par des poëmes chantés : il leur était défendu de rien écrire (3). Des traces du même usage se font remarquer chez les Francs. Nul doute qu'il n'ait été observé par tous les peuples de la grande famille germanique, comme il l'avait été par tous ceux de l'antiquité (4).

Pour composer des bardits propres à être répétés sur les champs de bataille, il suffisait de détacher quelques fragments de ces poétiques archives. Ce fut ainsi que l'on procéda dans la suite, à l'égard des *chansons de geste*, quand ces sortes de poëmes eurent acquis un développement considérable.

Longtemps l'exécution des chants historiques servit de stimulant aux troupes à l'heure du combat.

---

(1) En Allemagne, le cri de *hurrah* est encore un des refrains les plus communs des chants de guerre (*Kriegslieder*). On l'emploie d'ailleurs dans une foule de cas, et pour exprimer soit une émotion de joie et d'enthousiasme, soit un mouvement de colère et d'indignation. Le mot *hurrah* a donc une application générale dans le sens d'acclamation spontanée, et comme tel il s'est introduit dans notre langue. Les cris de guerre inarticulés et même ceux qui, bien que composés de certaines paroles, retentissent d'une façon bruyante, confuse et inintelligible, sont des *hurrahs*.

(2) Tacite parlant des Germains : « Ituri in prælia canunt. » Sunt illis hæc quoque carmina quorum relatu, quem *barritum* » vocant, accendunt animos, futuræque pugnæ fortunam ipso » cantu augurantur. » (Tacit., *De morib. German*, cap. III.)

(3) Jul. Cæsar, *De bello gallico*, lib. VI, cap. IV. — Lycurgue ne voulut pas non plus que ses lois fussent écrites. Il y a, en général, une grande conformité sur ce point entre les nations barbares et les peuples de l'antiquité. L'histoire des origines nationales offre partout des traces d'une semblable coïncidence.

(4) Ainsi que M. Edelestand du Méril en fait la remarque, Tacite va même jusqu'à dire au commencement de sa Germanie : « Celebrant carminibus antiquis (quorum unum apud illos memo- » riæ et annalium genus est) originem gentis conditoresque... »

Les improvisations martiales où les hauts faits de la race étaient retracés, émanaient du génie de ces hommes puissants qui, sous les noms de *scaldes* (1) et de *bardes* (2), exerçaient, chez les peuples du Nord, de hautes et importantes fonctions. Tout à la fois poëtes, musiciens et législateurs, ils marchaient à la tête des armées, et, dans les derniers temps (3), prenaient part eux-mêmes à l'action qu'ils devaient célébrer dans leurs vers : « O vous qui envoyez à l'immortalité les noms et les âmes de ceux qui sont morts vaillamment, bardes, vous avez fait entendre des chants nombreux, s'écrie Lucain avec enthousiasme. »

Vos quoque qui fortes animas belloque peremptas
Laudibus in longum, Vates, dimittitis ævum,
Plurima securi fudistis carmina Bardi (4).

L'emploi du mot *plurima,* dans les vers qui précèdent, donne lieu de présumer que cette portion de la poésie martiale des bardes était considérable. C'est qu'indépendamment des bardits historiques entonnés avant la bataille, il y avait des chants de retraite et surtout des hymnes de triomphe, *victricia carmina,* comme les appelle Diodore (5). Il y avait aussi des complaintes sur la mort des chefs, et d'autres sur les revers essuyés par les troupes. Dans celles-ci, aux regrets, aux lamentations des vaincus, se joignaient souvent des menaces violentes, de sinistres prédictions qui pouvaient passer pour un nouvel appel aux armes.

Quelques hymnes de l'époque la plus récente, fruits de la muse des bardes bretons et des bardes scandinaves, sont parvenus jusqu'à nous. En général, ils respirent le meurtre et le carnage. Néanmoins l'intrépidité militaire et l'orgueil de race qui en dictent les accents impérieux, y répandent beaucoup de grandeur et de poésie. Dans ces strophes véhémentes où déborde le feu de l'enthousiasme, le souffle lyrique se propage avec l'impétuosité de l'aquilon traversant une sombre forêt de sapins. Il arrivait pourtant quelquefois que les bardes imprimaient à leur voix des inflexions douces et insinuantes. Ne devaient-ils pas, conformément à l'esprit de leur institution, entièrement pacifique dans l'origine, s'interposer entre deux armées ennemies, et là, messagers de paix, employer la magie de leurs accords et l'autorité de leur parole pour amener entre elles une réconciliation? « Quant aux bardes, dit notre vieil historien Fauchet, ils chantaient au son de la lyre ou autre instrument de musique (6), les faits des vaillants hommes, mis en vers héroïques, et donnèrent telle autorité à la poésie, qu'aucuns poëtes, se mettant entre deux armées, maintes fois apaisèrent la fureur des gens d'armes prêts à choquer (7). » C'était là, sans contredit, une touchante coutume, et qu'il est assez singulier d'avoir à observer chez des peuples que les anciens qualifiaient de *barbares.*

---

(1) « Les Scandinaves avaient leurs *scaldes* qui les animaient au combat, en chantant, à la tête des armées, les hauts faits des guerriers qui s'étaient le plus distingués par leur valeur ou qui étaient morts en défendant la patrie. Après la victoire, ils mettaient en vers les exploits dont ils avaient été témoins pendant la bataille. » (Roquefort, *De l'état de la poésie française dans les XIIe et XIIIe siècles.* Paris, 1815, p. 81. — Mallet, *Introduction à l'histoire du Danemarck,* chap. XIII).

(2) L'ordre des bardes faisait partie de l'ordre des druides ou plutôt celui-ci se divisait en trois classes principales, les druides, les bardes, les eubages ou devins (Strab., lib. IV. — Diod. Sic., lib. V).

(3) Conformément au principe de leur institution, les bardes devaient rester étrangers aux choses de la guerre. Ils étaient avant tout des historiens, des messagers de paix. Cependant la loi qui leur défendait d'armer leurs mains du glaive ne fut pas toujours en vigueur. Il y eut donc des bardes guerriers, et l'on en compte même un assez grand nombre. Un écrivain dit avec raison : « Quand la guerre était partout, pouvaient-ils s'en préserver? Quand la patrie était en danger, pouvaient-ils rester neutres et ne pas armer du glaive la main qui maniait la harpe. » (Hersart de la Villemarqué, *Poëmes des bardes bretons du VIe siècle.* Paris, 1850.)

(4) Luc., lib. I, v. 447 et *seq.*

(5) Diod. Sic., lib. V, cap. CCXII.

(6) Les instruments de musique des bardes sont de différentes sortes et varient suivant les temps et les lieux. J'ai parlé de ceux qui étaient les plus usités dans mon *Manuel général de musique militaire,* et dans la seconde partie de mon ouvrage intitulé : *Les Danses des Morts.*

(7) Fauchet, *Antiquités gauloises,* liv. I, chap. IV.

Toujours est-il qu'elle fut remise en vigueur aux beaux temps de la chevalerie. Elle paraît même avoir été une de celles que les bardes léguèrent à leurs successeurs, les *ménestrels* (1).

Quand le christianisme se fut répandu dans les Gaules, quelques bardes embrassèrent la foi nouvelle; d'autres restèrent fidèles au druidisme. Les enfants de l'Armorique élevés par ceux-ci dans les principes de l'ancien dogme, marchaient au combat en invoquant le dieu Soleil ou dansaient, au retour, en son honneur, la chanson du glaive, *Roi de la bataille*, couronné par l'arc-en-ciel. Cette chanson où règne un sentiment de féroce allégresse, peut donner une idée du caractère sauvage, mais énergique, de la poésie des bardes.

Sang et vin et danse, à toi Soleil! sang et vin et danse,
Et danse et chant, chant et bataille, et danse et chant;
Danse du glaive en cercle, danse du glaive.
Chant du glaive bleu qui aime le meurtre, chant du glaive bleu.
Bataille où le glaive sauvage est roi, bataille du glaive sauvage.
O glaive! ô grand roi du champ de bataille! ô glaive, ô grand roi!
Que l'arc-en-ciel brille à ton front! que l'arc-en-ciel brille!
O feu! ô feu! ô acier, ô acier, ô feu, ô feu! ô acier et feu! ô chêne!
O terre! ô flots, ô flots! ô terre et chêne! (2).

Ces vieux ennemis des Francs, Français aujourd'hui, ont recueilli en partie l'héritage de la muse celtique. Quoique animés d'un tout autre esprit que leurs ancêtres, ils n'ont pu complétement oublier les traditions de leurs pères. Aux jours les plus néfastes, ils ont encore entonné comme cri de guerre et en signe de ralliement ces vieux bardits que le temps a respectés, et que murmurent d'une voix affaiblie les descendants dégénérés de ces fiers rapsodes du Nord, humbles chantres populaires que les Bretons continuent de désigner sous le nom de *bards*. On peut rapporter à ce sujet un fait assez curieux qui, je l'avoue, n'est pas précisément conforme à l'esprit de la discipline militaire, mais qui prouve combien les souvenirs de race, transmis et perpétués au moyen du chant, ont d'empire sur le cœur des hommes. C'est M. de Saint-Pern Couëlan, cité par M. Hersart de la Villemarqué, qui, en décrivant le combat de Saint-Cast, livré en 1758, fait le récit qu'on va lire.

---

(1) J'ai donné des renseignements étendus sur les bardes et sur leur rôle chez les peuples du Nord, dans mon *Manuel général de musique militaire*, p. 53-62; et j'ai consacré au *Ménestrel*, considéré comme type du musicien-poëte au moyen âge, un long chapitre dans celui de mes ouvrages qui a pour titre : *Les* DANSES DES MORTS, *dissertations et recherches sur les monuments de ce genre qui existent ou qui ont existé tant en France qu'à l'étranger, accompagnées de la* DANSE MACABRE, *grande ronde vocale et instrumentale*, etc. Paris, 1852, Brandus, 1 vol. grand in-4°.

(2) Ceci n'est que la seconde partie de la chanson intitulée : *Le vin des Gaulois et la danse de l'épée*, laquelle forme le numéro VII des *Chants populaires de la Bretagne*, recueillis et publiés avec une traduction française, des arguments, des notes et les mélodies originales, par Th. Hersart de la Villemarqué (voy. 4e édit., Paris, 1846). Dans cet ouvrage, cette chanson est précédée d'un argument ainsi conçu : « On sait qu'au VIe siècle » les Bretons faisaient souvent des courses sur le territoire de » leurs voisins soumis à la domination des Franks, qu'ils appe- » laient du nom général de Gaulois. Ces expéditions, entreprises » le plus souvent par la nécessité de défendre leur indépendance, » l'étaient aussi quelquefois par le désir de s'approvisionner chez » l'ennemi de ce qui leur manquait en Bretagne, principalement » de vins. Aussitôt que venait l'automne, dit Grégoire de Tours, » ils partaient suivis de chariots et munis d'instruments de guerre » et d'agriculture pour la vendange armée. Les raisins étaient-ils » encore sur pied, ils les cueillaient eux-mêmes; le vin était-il » fait, ils l'emportaient. S'ils étaient trop pressés ou surpris par » les Franks, ils le buvaient sur place; puis, emmenant captifs » les vendangeurs, ils regagnaient joyeusement leurs bois et leurs » marais. » La chanson du *Vin des Gaulois* a été composée, selon l'illustre auteur des *Récits mérovingiens*, au retour d'une de ces expéditions. De pareilles vendanges faites par surprise et à main armée sur un territoire ennemi, ne pouvaient manquer d'amener fréquemment des scènes de carnage, et plus d'une fois le généreux sang de la grappe, comme l'appelle si poétiquement George Sand, a dû couler sur le sol gaulois, mêlé à celui de l'homme; c'est ce que font entendre les vers de la première partie du chant bardique :

Vin et sang mêlés coulent; vin et sang coulent;
Vin blanc et sang rouge, et sang gras, vin blanc et sang rouge.
Sang rouge et vin blanc, une rivière! sang rouge et vin blanc:
C'est le sang des Gaulois qui coule; le sang des Gaulois.
J'ai bu du sang et du vin dans la mêlée terrible, j'ai bu sang et vin.
Vin et sang nourrissent qui en boit; vin et sang nourrissent.

(Voy. mon *Manuel général de musique militaire*, p. 58, note 1.)

« Une petite compagnie de Bas-Bretons, des environs de Tréguier et de Saint-Pol-de-Léon, dit le petit-fils d'un témoin oculaire, marchait pour combattre un détachement de montagnards gallois de l'armée anglaise qui s'avançait, à quelque distance du lieu du combat, en chantant un air, quand tout à coup les Bretons de l'armée française s'arrêtèrent stupéfaits : cet air était un de ceux qui, tous les jours, retentissaient dans les bruyères de la Bretagne. Électrisés par des accents qui parlaient à leur cœur, ils cédèrent à l'enthousiasme et entonnèrent le refrain patriotique. Les Gallois à leur tour restèrent immobiles. Les officiers des deux camps commandèrent le feu ; mais c'était dans la même langue et leurs soldats restèrent pétrifiés. Cette hésitation ne dura pourtant qu'un moment ; l'émotion l'emporta bientôt sur la discipline : les armes tombèrent des mains, et les descendants des vieux Celtes renouèrent sur le champ de bataille les liens de fraternité qui unissaient jadis leurs pères (1).»

Moins bien partagés à cet égard que les Armoricains, nous ne possédons rien ou presque rien de nos vieux chants bardiques. L'auteur des *Martyrs*, si scrupuleux observateur de l'exactitude historique quand il trouvait à s'appuyer sur des autorités dignes de foi, a été forcé, dans le passage de son livre où il met en présence l'armée gallo-romaine et l'armée franque, de faire entonner à celle-ci un bardit qui, loin d'être puisé aux sources originales, n'est autre chose qu'une paraphrase d'un poëme lyrique du guerrier scalde Lodbrog (2), dont il nous reste un texte en langue scandinave (3), ainsi qu'une version latine reproduite par Saxon le Grammairien (4). Cependant comme cette heureuse imitation des hymnes de guerre de la première race, a bien la couleur propre à ce genre de poésie, comme elle indique aussi à peu près la manière dont les Francs ont dû comprendre et chanter la bravoure, je pense qu'elle peut suppléer jusqu'à un certain point aux documents qui nous manquent et que, par ce motif, la reproduction n'en saurait être déplacée ici.

« Pharamond ! Pharamond ! nous avons combattu avec l'épée.

» Nous avons lancé la francisque à deux tranchants ; la sueur tombait du front des guerriers et » ruisselait le long de leurs bras. Les aigles et les oiseaux aux pieds jaunes poussaient des cris de » joie ; le corbeau nageait dans le sang des morts ; tout l'Océan n'était qu'une plaie ; les vierges ont » pleuré longtemps !

» Pharamond ! Pharamond ! nous avons combattu avec l'épée.

» Nos pères sont morts dans les batailles, tous les vautours en ont gémi : nos pères les rassasiaient » de carnage. Choisissons de préférence des épouses dont le lait soit du sang, et qui remplissent de » valeur le cœur de nos fils. Pharamond ! le bardit est achevé, les heures de la vie s'écoulent, nous » sourirons quand il faudra mourir (5) ! »

Nous sourirons quand il faudra mourir! trait sublime qui peint admirablement le caractère de la nation à laquelle il se rapporte ici, et qui résume d'une façon saisissante tout ce que Sidoine Apollinaire dit de nos ancêtres dans ce peu de lignes : « Lancer à travers les airs des haches rapides,

(1) « Sans garantir ce fait, ajoute M. de Saint-Pern, nous dé» clarons qu'il nous a été raconté par plusieurs personnes dont » l'opinion peut faire autorité, et qu'il est traditionnel dans le » pays. » (De Saint-Pern Couëland, *Combat de Saint-Cast*, 1836, p. 51 et 52.)

(2) Ainsi que l'auteur des *Martyrs* le dit lui-même dans une remarque jointe à ce passage : « J'ai imité ici le chant de Lodbrog, en y ajoutant un refrain et quelques détails sur les armes, appropriés à mon sujet. »

Pugnavimus ensibus... etc., etc.
Virgo deploravit matutinam, lanienam,
Multa præda dabatur feris.
. . . .
Quid est viro forti morte certius, etc.
. . . .
. . . .
Vitæ elapsæ sunt horæ ;
Ridens moriar. . . . .

(Chateaubriand, *Les Martyrs*. Paris, Firmin Didot, 1846, p. 432.)

(3) Publié en lettres runiques par Olaüs Wormius, *Litteratura runica*, p. 197, et transporté dans le recueil de Biorner. Cette ode guerrière a vingt-neuf strophes.

(4) Saxo Grammaticus, l'historien de la Suède. Cette version est celle dont on trouve des fragments ci-dessus, note 2.

(5) Chateaubriand, *loc. cit.*

prévoir l'endroit de la blessure, faire pirouetter son bouclier, devancer par un bond le vol de la lance, et arriver avant elle à l'ennemi, tout cela pour les Francs n'est qu'un jeu. Dès leurs premières années germe en eux un amour précoce pour les combats. Qu'ils soient écrasés par le nombre, ou par suite de l'infériorité de la position qu'ils occupent, la mort les abat et non la crainte. Rien ne peut les vaincre, et leur courage vit encore quand le souffle vital est éteint. » Il est certain qu'on ne s'exprimerait pas autrement aujourd'hui en parlant des Français. N'ont-ils pas fait preuve en tout temps et jusque dans les plus récents combats, d'une agilité, d'une adresse, d'une audace et d'une intrépidité extraordinaires? Saxon le Grammairien dit d'un guerrier : « Il tomba, rit et mourut (1). » On peut dire aussi de nos braves soldats que, à toutes les époques de notre histoire, non contents de *sourire* à la mort, ils sont allés au-devant d'elle en chantant. C'est d'ailleurs ce que prouvera la suite de cet *Essai*.

A l'exception de quelques courts fragments recueillis à grand'peine par les érudits, et qui n'ont pas toujours un cachet d'authenticité, ni les bardits ni les chansons franques des premiers siècles de notre ère ne sont parvenus jusqu'à nous. Cependant, on n'ignore pas que Charlemagne avait fait composer un volumineux recueil de tous les anciens chants historiques et guerriers des peuples soumis à sa domination. Ce fait est attesté par Eginhard, auteur d'une vie de Charlemagne (2); par Thegan, historien de Louis le Débonnaire (3), et par le poëte Saxon (4). Malheureusement le manuscrit qui renfermait ces trésors et qui, probablement, avait été placé dans la bibliothèque du monarque, s'est dérobé jusqu'à présent aux plus minutieuses investigations. On le croit perdu et l'on en est réduit aux conjectures sur ce qu'il contenait. N'en découvrant nulle part aucune trace, on a fini par douter qu'il eût existé; cette opinion s'est même étendue à tous les chants populaires antérieurs au IXe siècle. Sur ce dernier point, comme sur le premier, les contestations des esprits incrédules sont réduites à néant par le témoignage formel des historiens qui font autorité pour l'histoire des choses de ce temps. Toutefois, vu le petit nombre des renseignements que l'on a pu se procurer jusqu'ici concernant la littérature franque, on ne peut dire précisément de quelle nature étaient les poésies contenues dans le recueil formé par Charlemagne. Avaient-elles le cadre d'une simple chanson, ou bien comportaient-elles les développements des plus longues *chansons de geste* (5)? Admettaient-elles les souvenirs païens en même temps que les traditions chrétiennes? Venaient-elles sans modification ni amendement d'aucune sorte, rappeler hautement, sous la dynastie carlovingienne, si jalouse de sa propre gloire, les succès militaires et les phases brillantes des règnes mérovingiens? Enfin, avaient-elles été recueillies chacune dans leur langue originale, ou transportées au contraire de leurs idiomes particuliers dans la langue préférée du souverain qui voulait les sauver de l'oubli? Telles sont les questions que l'on est tenté de poser, mais auxquelles assurément il

---

(1) Mallet, *Introd. à l'histoire du Danemarck*, chap. XIX. — Saxo Gramm.

(2) « Barbara et antiquissima carmina quibus veterum regum » actus et bella canebantur, scripsit, memoriæque mandavit. » (Enginh., *Vita Caroli magni*, cap. XXIX.)

(3) Thegan., *De gestis Hludovici pii*, cap. XIX.

(4) Venant à parler des chants populaires et historiques dont il affirme l'existence, il dit, lib. V, v. 117 :

Vulgaria carmina magnis
Laudibus ejus avos et proavos celebrant :
Pippinos, Carolos, Hludovicos, et Theodricos,
Et Carlomannos, Hlotariosque canunt.

Et plus loin il dit encore au sujet de Charlemagne :

Nec non quæ veterum depromunt prælia regum,
Barbara mandavit carmina litteralis.
(*Ibid.*, v. 543.)

Voy. aussi S. Alfrid., *Sancti Liudgeri vita*, dans Pertz, *Monumenta Germaniæ historica*, t. II, p. 412. — Tous les témoignages de ces anciennes traditions ont été recueillis par W. Grimm, dans l'*Altdeutsche Walder*, t. I, p. 195; t. III, p. 252, et dans le *Deutsche Heldenlieder*.

(5) Voy. plus loin l'explication de ce que l'on entendait à une certaine époque par *chanson de geste*.

n'est pas facile de répondre (1). D'ailleurs, ce n'est pas ici qu'il convient de nous y arrêter. Bornons-nous à ce qui constitue la partie essentielle de notre sujet.

Quelques érudits n'envisageant que le côté philologique, ont avancé que le système de versification des plus anciennes poésies franques était basé non-seulement sur la numération des syllabes et sur le rapport des sons, mais aussi sur le rapport des lettres et des accents, qu'en conséquence ces poésies se distinguaient par la rime et l'allitération (2), et qu'elles avaient un rhythme très favorable à la danse et au chant. Il est certain qu'en effet les jeunes filles et les guerriers les chantaient en dansant. Malgré cela, il paraît qu'elles étaient assez peu harmonieuses et que les poëtes gallo-romains ne les trouvaient pas de leur goût. Du moins, a-t-on pensé que c'est de l'impression qu'elles faisaient sur eux que Fortunat, écrivant à Bertchram, évêque de Bordeaux, disait : « Il me semble naviguer sur une mer houleuse. »

« Credidi in undoso me dare vela freto (3). »

Le dédain des *lettrés* du temps pour les formes populaires et surtout pour les dialectes *barbares*, fut une des principales causes de l'indifférence dont les anciennes poésies devinrent l'objet dès que l'excellente mesure prise pour en assurer la conservation cessa, par une sorte de fatalité, d'avoir son effet. Considérons aussi que le clergé, dans son zèle ardent pour le prompt anéantissement des traditions mythologiques, dut poursuivre avec une inflexible rigueur, jusque dans les refrains les plus innocents de la muse, les souvenirs historiques et religieux qu'un dernier souffle du paganisme chassait encore comme autant de nuages menaçants des sombres lieux où la voix des bardes avait retenti, vers les humbles demeures éclairées par les rayons de la foi nouvelle et sanctifiées par les pieux accents des prêtres chrétiens (4).

Dès les premiers temps de la conversion des Gaules, on eut soin d'opposer aux hymnes druidiques,

---

(1) Les savants l'ont bien prouvé jusqu'ici ; quoique la plupart de ces questions aient été traitées longuement par eux, ils ne sont pas encore parvenus à des résultats concluants.

(2) L'allitération n'est autre chose qu'une harmonie constante des consonnes placées dans les mots les plus importants de la ligne et surtout au commencement de ces mots. J. de Rathall, *De l'existence d'une épopée franke*, p. 110, cite comme exemple le passage suivant en langue latine, où l'allitération porte sur les lettres *P* et *C*.

*P*rotinus a *P*atruo meo
*P*ostuletur *P*er legatos
Quod *C*hlodoveo *C*onsilium
*C*um placuisset *C*hrotechildis.

Il est généralement reconnu que l'ancienne poésie allemande, de même que la poésie scandinave et anglo-saxonne, a ce système pour base. Les chants de l'ancienne Edda sont allitératifs; les chants des bardes gallois et armoricains le sont aussi. M. Hersart de la Villemarqué observe à ce sujet que la poésie d'art doit à l'allitération je ne sais quoi de musical et d'accentué qui s'harmonise avec les modulations de la harpe. D'ailleurs, selon lui, cette forme est si naturelle qu'elle existe dans les *tralala, tralala*, ou les *dondaine don don*, et autres refrains obligés de tous les chants populaires. Disons à notre tour que si l'allitération, de même que l'assonnance, est un des caractères distinctifs de la poésie populaire, c'est qu'elle est le produit d'une sorte d'instinct auquel le peuple comme l'enfant obéit presque à son insu dès la première phase du développement de sa pensée. Les mots du langage puéril, aussi bien que les *tralala* et les *dondaine don don* qui charment l'oreille du vulgaire, sont allitératifs, pour la plupart, et procèdent par assonnance. Ainsi les forgent les enfants quand ils veulent exprimer leurs premières sensations et désigner les objets qui les frappent. N'ont-ils pas imaginé *M*a*M*an (presque toujours prononcé *M*an*M*an), *P*a*P*a, *N*a*N*an (presque toujours prononcé *N*an*N*an), *D*o*D*o, *B*o*B*o, *T*ou*T*ou, *C*o*C*o (souliers), *B*on*B*on, *F*an*F*an, *J*ou*J*ou, etc. Le langage enfantin suit le même principe dans toutes les langues, et la poésie populaire en fait autant. Ces répétitions de consonnes et de désinences, pratiquées en manière d'appels itératifs à l'entendement débile ou paresseux, aident à la conception des idées qu'elles gravent dans la mémoire en réveillant le sentiment inné de l'harmonie et du rhythme. En général, toutes les répétitions de syllabes et de mots agissent de la même manière et tendent à ce résultat. De là, l'usage si naturel des refrains dans les chansons et leur emploi si fréquent dans les rondes enfantines et dans les chants populaires.

(3) Lib. III, chap. XI, édit. de Brower. Mayence, 1630. — Voy. J. de Rathall, *De l'existence d'une épopée franke*, p. 111.

(4) Hartzheim, *Concilia Germaniæ*, t. II, p. 500; Labbe, *Sacrosancta concilia*, t. VIII, p. 117; Eckhart, *Francia orientalis*, t. I, col. 405 et 408. Cette guerre du clergé contre les traditions poétiques puisées à des sources païennes, durait encore au Xe et au XIe siècle. Le pape Sylvestre confia aux moines le soin de rechercher tout ce qui restait des anciens poëmes des bardes et des scaldes, et ordonna de livrer aux flammes ces œuvres qu'il assimilait aux livres de magie. (Voy. W. Reynitzsch, *Ueber Truhten and Truhtensteine*, etc. Gotha, 1802, p. 110-112.)

les invocations du nouveau culte. Redites avant ou après la bataille, celles-ci prenaient souvent le caractère de chansons militaires (1). Tantôt c'était une simple acclamation, tantôt un long cantique. Le Franc converti marchait contre les Sarrasins du Midi et contre les païens du Nord, en répétant pour cri d'armes un *alleluia*, un *kyrie eleison* (2) ou un *gloria in excelsis*. Je citerai plus loin d'autres exemples de cet usage qui, durant plusieurs siècles, fit alterner dans la bouche de nos soldats les prières du culte transformées en chants de guerre et les refrains traditionnels qui succédaient aux bardits. Modifiée selon l'esprit des croyances évangéliques, la poésie profane perdit son âpreté sauvage, et prit une teinte religieuse très prononcée. Les plus hauts dignitaires de l'Église, souvent présents au milieu des troupes et quelquefois exerçant eux-mêmes le métier des armes, devaient naturellement encourager ces pieuses tendances qui répondaient au caractère auguste dont ils étaient revêtus. Aussi les chants militaires ou historiques que nous allons rencontrer, sont-ils généralement empreints d'une certaine exaltation mystique. Pour les mieux étudier, nous en distinguerons deux espèces principales : les chants en langue latine et les chants en langue vulgaire (3). Les premiers, en majeure partie composés par des clercs, présentent à un haut degré les traits que l'on vient d'indiquer, ils ont de plus quelque chose de grave, d'officiel et de magistral; les seconds, dont on peut rarement nommer les auteurs, appartiennent à ce genre de poésie qui relève, non d'un art de convention, mais de la libre inspiration des individus ou des masses. Nous possédons en ce genre des pièces authentiques très intéressantes, mais peu nombreuses; elles ne remontent pas plus haut que le VIIe siècle. Je parlerai d'abord des textes latins.

M. Augustin Thierry fait remarquer que le prologue de la loi salique semble être la traduction littérale d'une ancienne chanson, ce qui établit implicitement que les Francs, comme beaucoup d'autres peuples, ont donné à leurs annales la forme de poésie chantée (4). Il est donc probable que le fragment qu'on va lire figurait au nombre des accents héroïques qui rappelaient aux braves, avant le combat, les exploits de leurs ancêtres et les fastes de leur histoire.

---

(1) La relation d'un combat contre les Vandales contient le passage suivant : « Tunc rex, videns auroram, clamavit in voce » magna christacolis : Agamus cum Francis bella Domini. Jam » in me sentio quod Deus adjuvat me et pugnat pro me. Clame» mus igitur omnes unanimiter ad Dominum ! Tunc simul barri» tonare cœperunt quilibet : *Deus, adjuva nos.* Ad cujus vocis » sonitum omnes Wandali stupefacti, quasi semimortui effecti, » quasi oves interficiebantur ; nec solus illorum remansit. Tunc » locus est dictus, a clamore christianorum ad Dominum, » *Tumaides.* Morena ap. Muratori, *Rer. ital. scriptores*, t. VI, » col. 1147. »

(2) Lorsque saint Bernard prêcha la croisade, en 1147, le peuple qui le suivait faisait retentir l'air de ce refrain tudesque : *Christ ons gnade*, Kyrie eleison ! ou *Heiligen alle helpe ons !* — L'historien qui raconte la bataille livrée aux Hongrois en 934, nous fournit un exemple antérieur de l'emploi du mot *kyrie* comme acclamation de guerre : « Haud mora, bellum incipitur, atque ex » christianorum parte sancta mirabilisque vox Κυρια ! ex eorum » turpis et diabolica *Hui ! Hui !* frequenter auditur. » Ap. Luitprand, *De reb. imper. et reg.*; lib. II, cap IX. — Voy. aussi plus loin le chant de victoire de Louis-III, str. 46, 47.

(3) Ces derniers passent pour avoir été les plus populaires. Cependant il y a une chose importante à remarquer : c'est qu'il sera toujours impossible de déterminer le degré de popularité auquel étaient parvenus les anciens chants historiques et guerriers que nous possédons, tant qu'on ne saura pas d'une manière certaine quel en était l'idiome primitif. Il doit arriver souvent que ce que nous prenons pour l'original ne soit qu'une traduction. Tel chant latin, par exemple, rangé parmi ceux qui s'adressaient plus particulièrement à la classe lettrée, peut fort bien avoir été traduit en langue vulgaire, oralement, sinon par écrit, et n'être devenu populaire que sous cette forme. D'un autre côté, tel chant en langue vulgaire que l'on dit avoir été de ceux qui volaient de bouche en bouche, peut aussi avoir été transporté de cette langue dans la latine, et avoir joui dans les deux idiomes d'une égale popularité, aussi longtemps que le peuple entendit le latin. Il résulte de là qu'on ne saurait établir une classification systématique et rigoureuse, ni prétendre comme l'a fait, à tort, selon nous, le savant musicien Kiesewetter à propos du chant de Chlotaire II, que ce chant et beaucoup d'autres n'ont pas droit à la qualification de chants populaires (*Volkslieder*), uniquement par la raison que la langue dans laquelle ils nous sont parvenus est le latin, au lieu d'être le celtique, le tudesque ou le roman.

(4) *Legis salicæ prologus*, apud *Script. rerum franc.*, t. IV, p. 122, traduction de M. A. Thierry. — Les textes que nous possédons de la loi salique sont en latin et ne paraissent pas remonter au delà du VIIe siècle. On ne pense pas qu'ils nous offrent la rédaction primitive de ce curieux et antique monument judiciaire. C'est dans un des dialectes tudesques que la loi salique dut être composée ; il y a toute apparence que ce dialecte était celui de la tribu des Francs saliens, qu'elle régissait spécialement, et de qui elle a reçu son nom. Cette tribu, suivant M. Wiarda, était établie sur la rive gauche du Rhin, en Belgique, dans le territoire situé entre la forêt des Ardennes, la Meuse, la Lys et l'Escaut, pays qu'elle occupa longtemps.

« La nation des Francs, illustre, ayant Dieu pour fondateur, forte sous les armes, ferme dans les » traités de paix, profonde en conseil, noble et saine de corps, d'une blancheur et d'une beauté » singulières, hardie, agile et rude au combat.....

» Lorsqu'elle était encore sous une croyance barbare, avec l'inspiration de Dieu, recherchant la » clef de la science; selon la nature de ses qualités, désirant la justice, gardant la piété; la loi » salique fut dictée par les chefs de cette nation, qui en ce temps, commandaient chez elle.....

» Vive le Christ qui aime les Francs! qu'il garde leur royaume et remplisse leurs chefs de la lumière » de sa grâce..... Cette nation est celle qui, petite en nombre, mais brave et forte, secoua de sa tête » le dur joug des Romains. »

Un second exemple de poésie guerrière, non moins curieux que le précédent et datant aussi du VIIe siècle, nous a été conservé dans une Vie de saint Faron, évêque de Meaux, attribuée à Hildegaire, autre évêque de la même ville sous Charles le Chauve (1). C'est un chant de triomphe en vers monorimes destiné à célébrer la victoire remportée en 622 par Clotaire II (Hlod-Hard) sur les Saxons. On y exalte la charité de saint Faron, qui sauva de la mort les députés vaincus. Il ne reste de ce chant que les deux passages ci-après :

De Chlothario est canere rege Francorum
Qui ivit pugnare in gentem Saxonum;
Quam graviter provenisset missis Saxonum,
Si non fuisset inclytus Faro de gente Burgundionum (2) !
. . . .
Quando veniunt in terram Francorum,
Instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum
Ne interficiantur a rege Francorum (3).

« Chantons Clotaire, le roi des Francs, qui alla combattre la nation saxonne. Certes, il serait bien » arrivé malheur aux envoyés saxons, sans l'illustre Faron, de race bourguignonne.

» Quand les envoyés saxons vinrent dans la terre des Francs, par une inspiration de Dieu, ils » passent par la ville de Meaux, de peur d'être pris par le roi des Francs. »

Sidoine Apollinaire qui, dans une de ses lettres, reproduit les fragments de cette chanson (4), nous apprend qu'elle fut chantée à pleine voix, *magna vociferatione*, dans tout le royaume. Le biographe de saint Faron, parlant de la victoire de Clotaire, atteste la même chose. « On composa sur cette victoire, dit-il, un chant populaire qui, à cause de sa rusticité, volait de bouche en bouche (5). »

(1) *Histoire littéraire de la France*, t. III, p. 453.

(2) On présume qu'il y a une lacune entre ce vers et les suivants qui semblent être les derniers du poëme. Hildegaire le donne à entendre, puisqu'il met ici : « Et in fine hujus carminis. »

(3) Les deux fragments qu'on vient de lire ont été transcrits de différentes manières. Souvent le premier contient ces légères variantes : *De Clotario canere est rege Francorum. — Qui ivit pugnare* CONTRA *Saxonum*. La Ravallière, *Poésies du roi de Navarre*, t. I, p. 193, a complété le quatrain du second fragment avec deux interpolations de Hildegaire. Son texte porte :

Quando veniunt in terram Francorum,
Faro ubi erat princeps, missi Saxonum.

« Quand les envoyés saxons vinrent dans la terre des Francs où Faron était prince. »

Dom Bouquet a dans le sien : « *Quando veniunt missi Saxonum in terram Francorum, Faro ubi erat princeps.* » (Voy. *Acta sanctorum Ord. S. Bened.*, t. II, p. 617; D. Bouquet, t. III, p. 105, et Edélestand du Méril, *Poésies populaires latines antérieures au XIIe siècle*, p. 239.)

(4) J.-B.-B. Roquefort, *Essai sur la chanson.*

(5) « Ex qua victoria carmen publicum juxta rusticitatem per » omnium pene volitabat ora ita canentium : fœminæque choros » inde plaudendo componebant. » (Ap. Dom Bouquet, t. III, p. 505.) — M. J. de Rathaïl, en citant ce passage dans son opuscule sur l'*Existence d'une épopée franke*, en a donné une traduction qui ne répond pas tout à fait au sens de l'interprétation à laquelle on s'est tenu jusqu'à présent. Il traduit ainsi : « Ce fut à l'occasion de cette victoire que parut un chant si populaire qu'il volait de bouche en bouche, jusqu'au fond des campagnes, où tout le monde le chantait, même les femmes qui le disaient en formant des rondes et en battant des mains. » Enfin, ailleurs on lit : « La grossièreté même de la poésie servit à la faire voler de bouche en bouche, et les femmes elles-mêmes accompagnaient les hommes en chœur. » On voit par là qu'il y a plusieurs manières d'entendre le latin.

Cependant le latin barbare qu'on vient de lire n'a ni rhythme ni cadence. Les auteurs de l'*Histoire littéraire de la France* n'y voient avec raison qu'une mauvaise prose mise en plus mauvais vers (1). Plusieurs écrivains soupçonnent que ce n'est point là le texte original, mais une simple traduction de ce texte. Ils pensent que cette chanson fut composée primitivement en langue vulgaire, la seule qui fût parfaitement intelligible aux militaires, aux peuples et aux femmes. Ils sont même d'avis que les petits vers mnémoniques de l'original théotistique ont été imités dans la traduction latine. Quelques monosyllabes rectifiés suffisent, suivant eux, pour rétablir le rhythme primitif (2). En tout cas, ce chant eût été peu propre à seconder les mouvements de la danse, et peut-être la marche du soldat, si les paroles et la mélodie n'en avaient pas été suffisamment rhythmées. La même remarque s'applique à toutes les poésies de cette époque qui, par la nature de leur contenu, devaient plus particulièrement s'adresser au peuple et à l'armée.

Dans les siècles suivants, les pièces latines composées par des clercs sur des sujets héroïques tendent à imiter les formes savantes de la poésie des anciens. Ce sont pour la plupart des œuvres laborieusement conçues, et qui trahissent les prétentions du poëte au style brillant et fleuri. Il est douteux que celles que l'on a pu recueillir jusqu'à ce jour aient été très populaires, surtout parmi les soldats. Cependant j'en indiquerai plusieurs qui me paraissent avoir eu quelque chance pour l'être, soit à cause de l'événement qu'elles célèbrent, soit pour tout autre motif. Les personnes qui désirent en connaître les textes pourront recourir au précieux recueil de poésies latines publié par M. Edélestand du Méril (3). Elles y sont transcrites et annotées avec le plus grand soin. Une des plus intéressantes, au point de vue du sujet qui nous occupe, est l'Ode alphabétique sur la bataille de Fontenay ou Fontanet, livrée le 25 juin 841, entre les fils de Louis le Débonnaire (4). Elle a pour auteur un Franc, nommé Angelbert, qui joua un rôle actif dans l'action sanglante dont on lui doit le récit (5). Nous ne la possédons pas tout entière, car les strophes commençant par les dernières lettres de l'alphabet nous manquent, mais nous en avons la mélodie qu'on voit très lisiblement notée en signes, selon l'usage d'alors, au-dessus des vers de la première strophe dans le manuscrit n° 1154 de la Bibliothèque impériale. Cette mélodie se compose de trois phrases de huit mesures chacune. Quoique fort simple et présentant quelque analogie avec nos vieux airs de noëls, elle est assez bien caractérisée pour le temps, et dut contribuer à rendre populaire l'œuvre du poëte. Je citerai ensuite un

---

(1) *Histoire littéraire de la France*, loc. cit.

(2)
Chlotar est canere
De rege Francorum,
Qui ivit pugnare
In gentem Saxonum.

Quam provenisset,
Si missis Saxonum
Incly' non fuisset
Faro de Burgundium.
(Barrois, *Éléments de linguistique*.)

Cette manière de changer la physionomie d'un texte connu en y supprimant ou en y ajoutant des mots, est, si je ne me trompe, ce que les savants désignent sous le nom de *restitution*. C'est au moyen de ce procédé ingénieux, trop ingénieux peut-être, que l'on croit être parvenu à découvrir dans les légendaires et dans les anciennes gestes latines, entre autres dans le *Gesta Dagoberti*, des vestiges de chants mérovingiens semblables à ceux que l'on possède sur la victoire de Clotaire II, mais beaucoup plus anciens. Toutefois, l'authenticité de ces frustes débris, arrachés pour ainsi dire de force, et par le plus laborieux des enfantements, aux ouvrages qui semblent les recéler, n'est pas encore prouvée aux yeux du plus grand nombre. Du reste, on peut consulter à ce sujet un intéressant travail de M. Lenormant, publié dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. I, p. 321.

(3) *Poésies populaires latines antérieures au XII[e] siècle*. Paris, Brockhaus et Avenarius, in-8°, 1843.

(4) Elle commence ainsi :

Aurora cum primo mane tetram noctem dividens,
Sabbatum non illud fuit, sed Saturni dolium;
De fraterna rupta pace gaudet dæmon impius.
Bella clamant hinc et inde, pugna gravis oritur;
Frater fratri mortem parat; nepoti avunculus;
Filius nec patri suo exhibet, quod meruit.

Voyez Edélestand du Méril, *Poésies populaires*, p. 249-251. — Les faits qui amenèrent cette bataille sont racontés par Nithard, dans le second livre du *De dissentionibus filiorum Ludovici Pii*.

(5) Il s'est nommé dans la strophe suivante :

Hoc autem scelus peractum, quod descripsi rhythmice,
Angelbertus ego vidi, pugnansque cum aliis,
Solus de multis remansi prima frontis acie.

Angelbert est donc un des plus anciens soldats-poëtes dont le nom figure dans nos annales.

hymne funèbre en l'honneur d'Éric, duc de Frioul, qui se distingua, dans les années 796 ou 797, par plusieurs expéditions contre les Huns ou les Avares, sur lesquels il remporta des avantages considérables. Ce poëme, que l'on attribue généralement à saint Paulin, patriarche d'Aquilée, contemporain de Charlemagne, figure aussi, texte et musique, comme le document qui précède, dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale indiqué plus haut. Ce manuscrit contient, en outre, parmi des chants populaires très curieux, une complainte sur la mort de Charlemagne, composée, à ce qu'on présume, peu de temps après l'événement qui en est le sujet, vraisemblablement en 814 ou 815; puis une autre pièce du même genre sur la mort de l'abbé Hug, fils naturel de Charlemagne et de Régine, que Louis le Débonnaire fit tonsurer, et qui perdit la vie dans une rencontre à main armée avec le jeune roi Pepin. Si je mentionne encore un chant sur l'arrivée de Lothaire, je me trouve avoir épuisé la liste des chansons historiques en langue latine, qui, de toutes celles que nous a léguées le IXe siècle, méritaient le plus de fixer ici notre attention.

Si, durant la période carlovingienne, les chants guerriers en langue latine jouirent encore d'une certaine popularité, à plus forte raison les chants héroïques en langue vulgaire (1) eurent-ils le privilége de charmer la foule. C'était probablement des chants de ce genre qu'Albéric, moine des Trois-Fontaines, qui écrivait dans le XIIIe siècle, avait vus, qu'il cite dans sa chronique, sous le titre de *Heroicæ cantilenæ*, et d'après lesquels il fait mention des victoires remportées par Charles le Chauve, en 866, sur Gérard de Vienne, duc des Deux-Bourgognes (2). On ne peut douter qu'il n'y en ait eu un nombre très considérable, et cependant on n'en a cité qu'un seul jusqu'à présent qui se soit conservé jusqu'à nous dans son cadre original et dans sa forme première. Ce qui ajoute à l'intérêt que présente ce poëme historique, c'est qu'il est du petit nombre des documents en langue franque échappés aux ravages du temps. Il renferme cent dix-huit versets rimés et divisés par strophes, et célèbre la victoire que Louis II, roi de Neustrie, fils de Louis le Bègue, remporta sur les Normands, à Saucourt, en 880 ou 881. On présume qu'il fut composé peu de temps après cette bataille, et environ un an avant la mort du jeune roi Louis, en faveur duquel il exprime un souhait de longue et heureuse vie qui ne fut pas exaucé. Le caractère en est religieux et le ton solennel. Peut-être est-il, comme on le dit, l'œuvre d'un moine (3). On assure qu'il fut longtemps populaire sur les bords du Rhin, en Belgique et dans une partie du nord de la France (4). Les Allemands le placent au nombre de leurs chants nationaux (5). Il en existe diverses transcriptions. J. Schilter l'a publié le premier, d'après une copie faite par Mabillon sur un manuscrit de l'abbaye d'Elno, autrement dit de Saint-Amand, d'abord dans un ouvrage spécial qu'il fit paraître à Strasbourg, vers la fin du XVIIe siècle, sous le titre suivant : *Epinikion rhythmo teutonico Ludovico acclamatum, cum Nortmannos an. DCCCLXXXIII vicisset* (Argent., 1696); ensuite dans son *Thesaur. antiquit. teut.* (Ulm., 1727). Il en a donné dans ces ouvrages une interprétation latine (6) que Mabillon lui-même a reproduite avec la copie des vers tudesques dans ses *Annales ordinis S. Benedicti* (7). Beaucoup d'autres, après

(1) Par *langue vulgaire*, je n'entends pas ici seulement la langue romane, rustique ou gallicane, laquelle commença d'être en usage sous le règne de Charlemagne, mais je comprends aussi sous cette dénomination les dialectes tudesques, comme l'idiome franc, *lingua francica*, dérivé, suivant M. Ampère, du haut allemand, et qu'on appelle quelquefois langue théotistique.

(2) *Académie des inscriptions*, t. XV, p. 581. — B. de Roquefort, *De l'état de la poésie franç. dans les XIIe et XIIIe siècles.* Paris, 1815, p. 203.

(3) M. Willems n'est pas éloigné de l'attribuer à Hucbald, qui était à la fois poëte et musicien, et qui florissait à Saint-Amand vers l'époque marquée par l'événement dont il s'agit.

(4) Dans le XIe siècle le peuple de ces contrées parlait et chantait encore en langue tudesque. (Voy. *Chronicon centulense*, lib. III, cap. XX. — *Recueil des historiens de France*, t. XI, p. 99, et *Préface*, p. 25.)

(5) Il ouvre la série de ceux dont Léonard de Soltau a formé son intéressant recueil intitulé : *Ein Hundert deutsche historische Volkslieder*, 2e édit. Leipzig, W. Schrey, 1845.

(6) « Ces vers teutoniques, chantés en l'honneur de Louis, fils de Louis le Bègue, lorsqu'en 881 il eut vaincu les Normands, ont été trouvés par D. Mabillon dans un manuscrit de Saint-Amand et traduits en latin par le savant Schilter. » (*Historiens de la France*, t. IX.)

(7) Voy. aussi dom Bouquet, t. IX, p. 99. — Langebeck, *Scriptores rerum Danicarum*, t. II, p. 71-75. — De Bast, *Re-*

lui, ont réimprimé le vieux chant teutonique, en l'accompagnant de commentaires et de nouvelles versions en plusieurs langues modernes (1). Cependant le texte de Schilter passait pour renfermer des fautes de copie, mais c'était là un fait qu'on ne pouvait vérifier, attendu que le manuscrit dont s'était servi Mabillon avait disparu. C'est ce même manuscrit que M. Hoffmann de Fallersleben, l'un des savants les plus distingués de l'Allemagne, a retrouvé, en 1837, dans la bibliothèque de Valenciennes (2), et d'après lequel il a fourni à M. Willems de Gand, qui s'est chargé de la faire connaître au public (3), une nouvelle transcription du chant de victoire de Louis III, plus exacte que celle de Schilter. On trouvera plus bas cette transcription accompagnée de la traduction littérale de M. Willems. Comme l'hymne dont il est question nous offre un assez beau modèle de chant monarchique et guerrier, qu'il appartient, d'ailleurs, à l'histoire de notre pays, et qu'il fut probablement au nombre des poésies chantées dont on se servait pour rappeler aux troupes leurs devoirs envers la patrie et le souverain, je me suis décidé à le reproduire ici tout entier, malgré son étendue.

1.	Einan kuning weiz ih. Heizsît her Hludwig.	Je connais un roi, Il se nomme Louis,
2.	Ther gerno Gode thionot. Ih weiz her imo-s lonot.	Qui sert Dieu volontiers, Et je sais que Dieu l'en récompense.
3.	Kind warth her faterlos. Thes warth imo sar buoz.	Enfant, il perdit son père; Mais cette perte fut bientôt réparée.
4.	Holoda inan truhtin. Magaczogo warth her sin.	Dieu l'appela, Et le prit sous sa tutelle,
5.	Gab her imo dugidi. Fronisc ghitigini.	Lui donna de grandes qualités, Un entourage de serviteurs
6.	Stual hier in Vrankon. So bruche her es lango.	Et un trône ici en France : Qu'il les garde longtemps !
7.	Thaz gideild'er thanne. Sar mit Karlemanne.	Ces biens, il les partagea Bientôt avec Carloman,
8.	Bruoder sinemo. Thia czala wunniono.	Son frère, augmentant ainsi Le nombre de ses jouissances.
9.	So thaz warth al gendiot. Koron wolda sin God.	Cela fait, Dieu voulut l'éprouver,
10.	Ob her arbeidi. So jung tholon mahti.	Et voir s'il supporterait les fatigues, Dans son jeune âge.
11.	Lietz her heidine man. Obar seo lidan.	Il permit que les païens Traversassent la mer,
12.	Thiot Vrancono. Manon sundiono.	Pour rappeler aux Francs Leurs péchés.
13.	Sume sar verlorane. Wurdun sum erkorane.	Quelques-uns furent condamnés, D'autres élus.

cherches historiques et littéraires sur la langue celtique, gauloise et tudesque. Gand, 1815, in-4°, p. 72-86.

(1) Bodmer et Herder ont traduit la chanson en langue allemande, ce dernier dans ses *Stimmen der Völker in Liedern*, réimprimées sous le titre de *Volkslieder*, nouvelle édition, Leipzig, 1825, t. II, p. 323-330. Il en existe aussi des traductions en hollandais. Enfin, dans plusieurs ouvrages on en traite d'une manière étendue. (Voy. Docen, *Lied eines frankischen Dichters auf Kœnig Ludwig III*, etc., Erste Ausgabe, München, 1813, in-8°. — Lachmann, *Specimina linguæ Francicæ in usum auditorum*. Berolini, 1825, p. 15-17.—Hoffmann von Fallersleben, *Fundgruben für Geschichte Deutscher Sprache und Litteratur*. Breslau, 1830, in-8°, t. I, p. 4-9. — Gley, *Sur la langue et la littérature des anciens Francs*. Paris, 1814, in-8°.)

(2) Cette bibliothèque renferme les manuscrits de l'abbaye de Saint-Amand. Celui qui contient le chant héroïque de Louis III est marqué B, 5, 15 ; il est de format in-4° et porte extérieurement sur la couverture le titre de *Libri octo Gregorij Nazanzeni*. On estime que l'écriture de ce manuscrit est du IXe siècle. Il contient, outre le chant tudesque, un poëme latin sur sainte Eulalie en langue romane.

(3) Elnonensia, *Monuments de la langue romane et de la langue tudesque du IXe siècle, découverts par Hoffmann de Fallersleben, et publiés avec une traduction et des remarques par J.-F. Willems*. Gand, 1re édit., 1839 ; 2e édit., 1845.

14.	Haranscara tholota.	Celui qui avait mené une mauvaise vie,
	Ther er misselebeta.	Dut subir sa peine ;
15.	Ther ther thanne thiob was.	Celui qui avait volé,
	In der thanana ginas.	Et qui put se dégager du crime,
16.	Nam sina vaston.	Eût recours aux jeûnes,
	Sidh warth her guot man.	Et devint honnête homme.
17.	Sum was luginari.	Tel qui avait été menteur
	Sum skachari.	Ou ravisseur,
18.	Sum fol loses.	Ou plein de fourberie,
	In der gibuozta sih thes.	S'acquitta de sa pénitence.
19.	Kuning was ervirrit.	Le roi était éloigné,
	Thaz richi al girrit.	L'empire tout troublé ;
20.	Was erbolgan Krist.	La colère du Christ,
	Leidhor thes ingald iz.	Hélas ! pesait sur le pays.
21.	Thoh erbarmed' es Got.	Mais Dieu eut enfin pitié,
	Wuiss' er alla thia not.	Voyant toutes ces calamités :
22.	Hiez her Hludvigan.	Il ordonna au roi Louis
	Tharot sar ritan.	De partir à cheval.
23.	Hludvig kuning min.	« Louis, mon roi (dit-il),
	Hilph minan liutan.	Secourez mon peuple,
24.	Heigun sa Northman.	Si durement opprimé
	Harto bidwungan.	Par les hommes du Nord. »
25.	Thanne sprah Hludvig.	Louis répondit :
	Herro so duon ih.	« Je ferai, Seigneur,
26.	Dot ni rette mir iz.	Si la mort ne m'arrête,
	Al thaz thu gibiudist.	Tout ce que vous me commandez. »
27.	Tho nam her Godes urlub.	Prenant congé de Dieu,
	Huob her gundfanon uf.	Il éleva le gonfanon ;
28.	Reit her thara in Vrancon.	Il se mit en marche, à travers le pays,
	Ingagan Northmannon.	Contre les Normands.
29.	Gode thancodun.	Ceux qui l'attendaient
	The sin beidodun.	Louèrent Dieu,
30.	Quadhun al fro min.	Disant tous : « Seigneur,
	So lango beidon wir thin.	Nous vous attendons depuis longtemps. »
31.	Thanne sprah luto.	Ce bon roi Louis
	Hludvig ther guoto.	Leur dit alors :
32.	Trostet hiu gisellion.	« Consolez-vous, mes compagnons,
	Mine notstallon.	Mes défenseurs !
33.	Hera santa mih God.	C'est Dieu qui m'a envoyé ici,
	Joh mir selbo gibod.	Et qui m'a donné ses ordres.
34.	Ob hiu rat thuhti.	Si vous êtes d'avis
	Thaz ih hier egvuhti.	Que je livre combat en ces lieux,
35.	Mih selbon ni sparoti.	Je ne veux pas m'épargner,
	Unc ih hiu generiti.	Jusqu'à ce que je vous délivre.
36.	Nu will ih thaz mir volgon.	Je veux que tous les vrais amis
	Alle Godes holdon.	De Dieu me suivent.
37.	Giskerit ist thiu hier-wist.	Notre existence ici-bas est prédisposée
	So lango so wili Krist.	A la durée que veut lui donner la volonté du Christ.
38.	Wili her unsa hina-warth.	S'il veut notre trépas,
	Thero habet her giwalt.	Il en est bien le maître,
39.	So wer so hier in ellian.	Quiconque viendra ici exécuter
	Giduot Godes willion.	En brave les ordres de Dieu
40.	Quimit he gisund uz.	Sera récompensé par moi,
	Ih gilonon imo-z.	Dans sa personne s'il en échappe vivant,
41.	Bilibit her thar inne.	Dans sa famille
	Sinemo kunnie.	S'il reste parmi les morts. »

42.	Tho nam her skild indi sper.	Alors il prit son bouclier et sa lance,
	Ellianlicho reit her.	Et poussa son cheval avec ardeur,
43.	Wuold er war errahchon.	Prêt à dire de grandes vérités
	Sina [n] widarsahchon.	A ses adversaires.
44.	Tho ni was iz buro lang.	En peu de temps,
	Fand her thia northman.	Il trouva les Normands
45.	Gode lob sageda.	Et rendit grâce à Dieu,
	Her sihit thes her gereda.	Voyant ce qu'il cherchait.
46.	Ther kuning reit kuono.	Le roi s'avança vaillamment,
	Sang lioth (1) frano (2).	Entonna un cantique saint,
47.	Joh alle saman sungun.	Et toute l'armée chantait avec lui
	Kyrie leison.	*Kyrie eleison!*
48.	Sang was gisungan.	Le chant finissant,
	Wig was bigunnan.	Le combat commençant,
49.	Bluot skein in wangon.	Le sang leur monta au visage;
	Spilodun ther Vrankon.	Les Francs entamèrent le jeu des combats.
50.	Thar vaht thegeno gelih.	De tous les guerriers en lutte
	Nich ein so so Hludvig.	Aucun n'égala Louis
51.	Snel indi Kuoni.	En adresse et en audace.
	Thaz was imo gekunni.	Il tenait cela de sa naissance.
52.	Suman thuruh skluog her.	Il renversait les uns,
	Suman thuruh stab her.	Il perçait les autres,
53.	Her skancta ce hanton.	Et versait dans ce moment
	Siuan fian [ton].	A ses ennemis
54.	Bitteres lides.	Une boisson très amère.
	So we hin hio thes libes.	Malheur à eux d'avoir existé!
55.	Gelobot si hin Godes kraft.	Gloire à la puissance de Dieu,
	Hludvig warth sigihaft.	Louis fut vainqueur,
56.	Jah allen heiligon thanc.	Et rendit grâce à tous les saints :
	Sin warth ther sigikamf.	La victoire fut à lui !
57.	[Fu] ar abur Hludvig.	Il revint en roi qui triomphe
	Kuning w[ig] salig.	Aux combats
58.	[Joh] garo so ser hio was.	Et tel qu'il fut toujours
	So war so ses thurft was.	Quand et où c'était nécessaire.
59.	Gehalde inan truhtin.	Que Dieu le conserve,
	Bi sinan ergrehtin.	Par sa miséricorde (3)!

L'hymne triomphal qu'on vient de lire nous offre le vrai type des chants historiques et militaires auxquels on donne plus particulièrement le nom de *chansons de geste* (4). En tant que cette dénomination se prend dans un sens général comme synonyme de *chanson guerrière*, elle convient à toutes les poésies héroïques dont on a fait usage après les *bardits*. Les bardits eux-mêmes étant aussi dans leur genre des chansons de geste, on peut dire que cette espèce de poëme militaire date des premiers temps de la monarchie.

Dans l'origine, la *chanson de geste* était courte et pouvait être récitée, soit dans une marche mi-

(1) *Lioth*, chant, chanson. En vieux allemand, *Leod*, *Lyd*, au pluriel *Liothi:* Sige-Leothi, *Siegslieder*, chants de triomphe, de victoire. En allemand moderne, *Lied*, au pluriel *Lieder*, *Kriegslieder*, *Siegslieder*; *Soldatenlieder*, *Heldenlieder*, chants de guerre, de victoire; chants de soldats, chants héroïques.

(2) « *Lioth frano*, cantique saint. *Frano* signifie *ce qui est consacré au Seigneur.* » (Willems, *Elnonensia*, p. 62.) — Louis III chanta un pieux cantique pour se préparer au combat.

(3) On a d'autres traductions françaises du chant de victoire de Louis III, mais qui ne sont pas littérales. (Voy. Edélestand du Méril, *De l'origine et de la nature de la poésie lyrique en France pendant les XIIe et XIIIe siècles*, dans ses *Mélanges archéologiques et littéraires*. Paris, 1850, p. 304-306. — Lebas, *France*, *Dictionnaire encycl.* au mot CHANSON DE GESTE, dans l'*Univers pittoresque*, Paris, Firmin Didot.)

(4) « Par le mot *geste* on désignait l'histoire (du latin *gestus*). La chanson de geste était une chanson historique, dans laquelle on célébrait les hauts faits des guerriers. » (J.-B. de Roquefort, *De l'état de la poésie française*, p. 201, note 5.)

litaire, soit en attendant l'heure de livrer bataille ou même au commencement de l'action ; peu à peu elle s'est accrue, et elle est devenue sous la plume ou dans les improvisations des trouvères un long poëme, dont on détachait à volonté des fragments que l'on chantait. Cette opération présentait d'autant moins de difficulté, que le poëme, vu son importance et les besoins du sujet, était presque toujours divisé en branches, lesquelles étaient elles-mêmes partagées en couplets, comme le prouve le passage du *Roman de la Violette,* dans lequel Gérard, déguisé en jongleur, chante, en s'accompagnant d'une vielle (1), les premiers vers d'une des branches de *Guillaume au Court Nez*, dont l'ensemble compose plus de soixante mille vers (2).

Dans les XIIe, XIIIe et XIVe siècles, « la *chanson de geste* est un récit en vers de dix ou de douze syllabes, rangés en longs couplets monorimes. Un des sujets les plus communs de ces poëmes, ce sont les grandes expéditions fabuleuses ou véritables de Charlemagne, ou des fameux paladins dont il était entouré. Ces poëmes ont presque toujours pour base des actions véritables, et dont le héros principal a existé. Seulement ces actions ou ces héros se trouvent confondus avec des hommes et des événements d'un autre siècle. Quelquefois tous les faits d'une époque, et les grands souvenirs qu'elle a laissés, composent la vie d'un seul personnage. C'est ainsi, pour donner un exemple, que toutes les actions qui appartiennent aux différents *Charles*, depuis Charles Martel jusqu'au dernier des Carlovingiens, sont attribuées à Charlemagne, le seul de toute la race qui soit bien connu de ces historiens héroïques (3). »

L'ensemble des chants où domine une de ces grandes figures historiques, foyer de gloire et de poésie, vers lequel convergent les événements de toute une période, prend le nom de *cycle*.

Les auteurs modernes comptent trois grands cycles épiques dont les récits ont servi de sujet aux chansons de geste et aux romans chevaleresques du moyen âge. Ce sont le cycle de Théodoric, qui se compose du chant des Niebelungen et de diverses pièces formant ce qu'on nomme le *Livre des héros :* il intéresse surtout l'Allemagne ; le cycle de Charlemagne où revivent tous les souvenirs glorieux de la race carlovingienne : il intéresse surtout la France ; et le cycle d'Arthur de Bretagne, qui renferme l'histoire du roi breton Arthur et celle des chevaliers de la Table ronde : il intéresse aussi bien la France que les peuples du Nord.

Tous les poëmes de ces deux derniers cycles, écrits originairement, pour la plupart, dans la langue romane, langue formée du mélange des idiomes barbares et du latin, et dont on finit par se servir généralement en France, eurent le privilége de charmer la foule, tant à l'époque la plus rapprochée du règne de Charlemagne que dans les siècles qui suivirent.

On lit dans une traduction en vers des *Dialogues de Saint-Grégoire,* dont le manuscrit est daté de 1212 :

Les fables d'Artur de Bretaigne
E les chansons de Charlemaigne
Plus sont cheries e meins viles
Que ne soient les evangiles :
Plus est escoute li jugliére
Que ne soit saint Pol ou saint Piére (4).

---

(1) Les jongleurs, les ménestrels, s'accompagnaient de cet instrument dans une foule de cas. Le mot *vielle* ne s'applique pas toujours au violon à plusieurs cordes, il désigne aussi quelquefois la symphonie (chifonie) ou vielle à roue dont ils faisaient pareillement usage, surtout à l'époque de la décadence de leur institution. Un auteur du XIVe siècle, cité par Fr. Michel (préface de la *Chanson de Roland*), dit à ce sujet : « On appelle en France une symphonie l'instrument dont les aveugles jouent en chantant les chansons de geste. » — Voy. aussi *Les Danses des Morts*, seconde partie, chap. XIII : VIELLES A ROUE.

(2) Voy. cette scène dans l'édition du *Roman de la violette*, publiée par M. Francisque Michel en 1834, et dans la préface de *Berte aux grans piés* , publiée par M. Paulin Pâris. Paris, Techener, 1 vol. in-12, d'après l'indication de M. Leroux de Lincy, *Recueil de chants hist. franç.*, t. I, préf. p. XI, note 2.

(3) Leroux de Lincy, *loc. cit.*, p. IX.

(4) Bibl. imp., Fonds de Sorbonne, n° 1382.

La renommée de Charlemagne fut si éclatante, qu'elle éclipsa celle des monarques, dont le peuple se souvenait encore. Une grande gloire obscurcit le passé et illumine l'avenir, dit un auteur célèbre. On n'osa plus chanter la faible postérité de Clovis quand on eut un tel héros, remarque judicieusement un autre écrivain (1). C'est pourquoi ce souverain illustre devint, avec ses vaillants capitaines, le principal objet des chansons militaires. Parmi celles qui tirent leur origine de cette source féconde, il en est une dont le souvenir est encore cher aux Français, c'est la *Chanson de Roland.*

« Plus créatrice qu'elle ne l'est habituellement à l'origine des littératures, dit M. Edélestand du Méril, l'imagination populaire avait choisi parmi les paladins de Charlemagne un héros sur la tête duquel elle s'était plu à réunir tout ce qui pouvait capter les admirations du moyen âge. Le propre sang de l'empereur coulait dans ses veines ; reconnu le plus brave d'une troupe célèbre par sa bravoure, il périssait martyr de son courage et de sa foi après une victoire qui sauvait l'Europe d'une nouvelle invasion de Sarrasins, et sa tendre amitié pour un de ses frères d'armes achevait de lui gagner les sympathies que des vertus trop exclusivement guerrières auraient effarouchées. Une création si poétique, ajoute-t-il, dut rester longtemps en possession des enthousiasmes de la foule (2). »

On prétend qu'au IXe siècle, la chanson de Roland était déjà populaire ; mais ce fut surtout dans le XIe, alors que les écrivains s'emparèrent à l'envi du personnage de Roland, dont le nom était devenu synonyme de *vaillance*, que cette chanson eut une vogue universelle et retentit de toutes parts dans les armées.

D'ordinaire elle était entonnée en chœur par les troupes (3), ou bien elle était chantée par le ménestrel qui les excitait au combat. Il faut se rappeler ici que les ménestrels, à l'exemple des bardes, leurs prédécesseurs, accompagnaient les bandes militaires dans leurs expéditions les plus lointaines. Tantôt jouant des instruments, tantôt faisant l'office de jongleurs, tantôt répétant des chants de guerre ou des chants religieux, ils avaient pour mission de distraire les chefs, d'amuser les soldats et de soutenir le courage de tous (4). Que la chanson de Roland leur ait merveilleusement servi pour cet objet, c'est ce qu'affirment nos meilleurs historiens. Dans mon *Manuel général de musique militaire*, j'ai cité, d'après M. Thierry (5) et plusieurs autres, le fait suivant : A la bataille d'Hastings (14 octobre 1066), un jongleur normand, qui marchait au premier rang de l'armée de Guillaume, poussa son cheval en avant du front de bataille et entonna le chant fameux dans toute la Gaule de Charlemagne et de Roland. Ce jongleur s'appelait Taillefer. C'était, dit Geoffroy Gaimar, poëte anglo-normand (6), un vassal noble et audacieux. Il avait des armes, un bon cheval et une grande

---

(1) Roquefort, *Essai sur la chanson.* Paris, 1814.

(2) Edélestand du Méril, *Mélanges archéol.*, p. 312. — Quelques-uns sont d'avis que Roland est un personnage imaginaire. M. Edélestand du Méril ne combat pas cette opinion et le déclare un héros d'*une existence au moins douteuse*. On lit pourtant son nom dans le passage suivant d'Eginhardt sur la bataille de Roncevaux : « In quo prælio Eggihardus, regiæ mensæ præpositus ; » Anselmus, comes palatii; et Hruodandus (Roland) brittanici limitis » præfectus, cum aliis compluribus interficiuntur. » (*Vita Caroli Magni*, cap IX.) A ce témoignage de l'auteur de la *Vie de Charlemagne*, il faut joindre celui du manuscrit de la Bibliothèque impériale n° 10307[5], fol. 34, qui appelle le héros des romans Rollans de Loubara, *comps de Bretagnie* et neveu de Charlemagne.

(3) Un auteur a même été jusqu'à déterminer le nombre de voix employées pour l'exécuter : « De là (l'emploi des bardes comme chantres héroïques) vint cette coutume qui était encore en usage au commencement de la troisième race, de ne point donner de combat que *dix ou douze grosses voix* n'eussent chanté de toutes leurs forces la chanson dite de Roland. » (*Dictionnaire historique des mœurs, coutumes et usages des Français.* Paris, Vincent, 1767.) — Je n'ai pas besoin de faire remarquer que ces *dix ou douze grosses voix* dont ne nous parle aucun document sérieux semblent être un détail de pure invention. Il arrive si souvent que l'on écrive ainsi l'histoire !

(4) C'est pourquoi on en garnissait les villes assiégées comme d'une des nécessités de la vie. Ainsi les seigneurs qui s'étaient enfermés à Gironville :

> Devant aus font lor jugleor chanter,
> Rotes et harpes et viëles sonner.
>
> (*Romans de Girbert*, Bibl. imp., n° 7542[2.2], cité par M. Edél. du Méril, *Mél. arch.*, p. 309, note.)

(5) *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands*, t. I, p. 213.

(6) *Chroniques anglo-normandes*, publiées par M. Fr. Michel. Rouen, 1836.

intrépidité. En chantant (1), il faisait manœuvrer sa lance, la prenait par le bout, la jetait en l'air, et la recevait par le fer. Tout à coup il la lança contre les Anglais, et perça l'un d'eux au milieu du corps ; ensuite il tira son épée et se mit à jouer de cette arme comme il avait joué de la lance. Les assistants, selon Gaimar, se disaient les uns aux autres que c'était un enchantement. On ajoute que les Normands encourageaient l'adroit jongleur en répétant ses refrains et en criant : *Dieu aide! Dieu aide!* Cependant le sort ne fut point favorable au noble champion de Guillaume. Comme il venait de frapper encore plusieurs Anglais, il fut rudement assailli lui-même par une grêle de javelots et de dards. Bientôt il tomba mortellement blessé, ainsi que son cheval. *Malheur à lui!* s'écrie à cet endroit de son récit le vieux poëte normand, *malheur à lui qui demanda à frapper le premier coup!* L'auteur du *Roman de Rou*, Robert Wace, environ un demi-siècle après Gaimar, rappela le même fait dans les vers suivants que l'on a maintes fois reproduits :

Taillefer, ki molt bien cantout (cantoit),
Sor un cheval ki tost alout (aloit),
Devant li dus alout (aloit) cantant
De Karlemaine e de Rollant,
E d'Oliver (Olivier) e des vassals
Ki morurent en Renchevals (Rainscevaux) (2).

Les Normands marchèrent à l'ennemi, en répétant ces refrains héroïques de Charlemagne, de Roland, d'Olivier et des vassaux *qui moururent à Roncevaux* (3). La bataille terminée, ils les redirent encore, et par de nouvelles chansons célébrèrent leur amour pour leur chef qui avait guidé leurs pas à la victoire (4). Berdic, autre ménestrel, remplaça Taillefer près de Guillaume le Conquérant. Il chantait, dit-on, comme son prédécesseur, des chansons héroïques avant le combat (5).

L'hymne de Roland était encore en usage dans nos armées, sous la troisième race. Il fut chanté, en 1356, à la bataille de Poitiers. Malheureusement, il ne put réussir à conjurer la fatalité attachée au sort du roi Jean. Boethius, dans son *Histoire d'Écosse*, rapporte à ce sujet une anecdote assez piquante que l'on a racontée de différentes manières. Le roi Jean, mécontent de ses troupes, et entendant quelques soldats qui chantaient la chanson de Roland, s'écria qu'il y avait longtemps qu'on ne voyait plus de Rolands parmi les Français. Un vieux capitaine, prenant cette plainte pour un reproche sanglant fait à la nation dont le monarque aigri semblait suspecter la valeur, fut profondément blessé, et ne put s'empêcher de répondre : « Sachez, Sire, que vous ne manqueriez pas de Rolands, si les soldats voyaient encore un Charlemagne à leur tête (6). »

Longtemps on se figura que le texte de cette *Marseillaise* de la chevalerie, pour ainsi l'appeler, était perdu, et l'on déplorait amèrement cette perte. Comment se fait-il, disait-on, qu'une chanson aussi célèbre, que les soldats français répétaient encore au XIVe siècle, ne nous soit pas parvenue? Et croyant à tort qu'il s'agissait ici d'une courte poésie dans le genre de celles auxquelles nous réservons exclusivement aujourd'hui le nom de *chansons*, on s'obstina à fouiller en tous sens les bibliothèques, on multiplia de tous côtés les recherches, dans l'espoir d'en découvrir, ou l'original, ou

(1) Voy. M. A. Thierry, *loc. cit.* — Le texte de Gaimar ne porte point que Taillefer chantât en faisant cet exercice, mais cette légère omission ne suffit pas, ce me semble, pour que l'on soit autorisé à révoquer en doute un fait attesté par tant d'autres témoignages, et auquel, d'ailleurs, M. A. Thierry a lui-même ajouté foi.

(2) *Roman de Rou*, t. II, p. 214.

(3) Polychron. Ranulph. Hidgen, lib. III.—Willelm. Malmesb., *De rebus anglicis*, lib. II, cap. XI.—Abert., *Chron.*, part. II, p. 108.—*Rapport sur les travaux de l'Acad. de Caen*, p. 198-203.—Du Cange, *Glossar. lat.* sub voc. *Cantilena Rollandi.* — *Hist. de saint Louys, Diss.*, t. XI, p. 205.

(4) *Guillel. Pictavensis*, ap. Duchesne, lib. III.

(5) Taillefer a été célébré par L. Uhland, dans un *Lied* que le célèbre poëte allemand lui a spécialement consacré.

(6) H. Boet., *Histor. scot.*, lib. XV.

seulement une copie. L'extrême désir qu'on avait d'obtenir à cet égard un prompt résultat fit commettre des erreurs et ouvrit la voie aux tentatives de supercherie littéraire. Le comte de Tressan prétendit avoir trouvé des restes de la précieuse chanson dans quelques vers recueillis chez les habitants des Pyrénées par le marquis de Viviers Lansac, dont la famille possédait des biens depuis plus de six cents ans dans cette contrée. Il prit soin de rajeunir ces vers, ou plutôt il en donna une traduction en style moderne, et le public put un instant s'y tromper (1). D'autres, comme le musicien Burney (2), voulurent identifier l'hymne de Roland avec la fameuse chanson de *Lome armé*, qui courut l'Europe dans les XVe et XVIe siècles, mais qui n'avait rien de commun, comme on le verra bientôt, avec ce chant historique. Enfin, de la Borde, dans son *Essai sur la musique* (3), imprima une pièce que le marquis de Paulmy donnait sérieusement pour une traduction en langage moderne de l'invocation martiale si chère aux anciens preux (4). Tout cela n'avait aucun caractère d'authenticité. Pour obtenir une solution satisfaisante, il fallait changer de point de départ. La notion précise que l'on acquit, il y a quelques années, de l'étendue considérable des *chansons de geste* dans les XIIe, XIIIe et XIVe siècles, fit admettre comme une probabilité touchant de près à la certitude, que la *chanson de Roland* était un de ces longs poëmes composés de plusieurs milliers de vers, dont les épisodes, plus ou moins abrégés selon la circonstance, et formant eux-mêmes un tout, étaient récités ou chantés séparément (5). Bientôt, en effet, on découvrit, parmi les poëmes de ce genre, une pièce intitulée *Chanson de Roland*, laquelle n'a pas moins de dix-huit cents vers divisés en couplets monorimes. Cette vaste composition, qui date du XIIe siècle, a été publiée par M. Fr. Michel, d'après un manuscrit de la bibliothèque Bodléienne à Oxford. On s'accorde aujourd'hui à la considérer comme une des rédactions primitives, sinon comme la version originale de la chanson, c'est-à-dire du poëme historique dont on regrettait si vivement la perte. Une particularité curieuse du manuscrit qui la renferme, c'est qu'on y voit tracé en marge, à la fin et parfois au milieu des couplets monorimes, le mot *aoï*, que l'on soupçonne avoir été un cri d'excitation belliqueuse, et comme une sorte de neume du chant guerrier. Les philologues qui ont commenté cette épopée du moyen âge ont pensé que ceux qui chantaient ou qui récitaient à l'heure du combat la *Chanson de Roland* s'in-

---

(1) Voici sa traduction :

O Roland, honneur de la France,
Que par toi mon bras soit vainqueur !
Dirige le fer de ma lance
A percer le front ou le cœur
Du fier ennemi qui s'avance !
Que son sang, coulant à grands flots,
De ses flancs ou de sa visière,
Bouillonne encor sur la poussière
En baignant les pieds des chevaux !
O Roland, etc.

(2) Burney, *History of music*, t. II, p. 493.

(3) La Borde, *Essai sur la musique*, t. II, p. 143.

(4) En voici le premier couplet, qui pourra faire juger du reste :

Soldats français, chantons Roland,
De son pays il fut la gloire;
Le nom d'un guerrier si vaillant
Est le signe de la victoire.
Roland étant petit garçon,
Faisait souvent pleurer sa mère;
Il était vif et polisson.
Tant mieux, disoit monsieur son père;
A la force il joint la valeur,
Nous en ferons un militaire :
Mauvaise tête et bon cœur,
C'est pour réussir à la guerre.
Soldats français, etc.

C'est là une chanson familière de soldat qui sent son XVIIIe siècle. On est un peu étonné de voir que Forkel, à l'exemple de Burney, l'a trouvée digne de figurer dans sa belle et consciencieuse histoire de la musique (*Allgem. Geschichte der Musik*, Leipzig, 1802); mais, à la vérité, il s'attachait encore plus à la mélodie qu'aux paroles, et il faut avouer que la mélodie de cette chanson n'est pas dépourvue de tout mérite.

(5) Comme ces longs poëmes se composaient pour ainsi dire de chansons enchaînées l'une à l'autre par le lien d'une fable commune, rien n'était plus facile que de détacher, pour le réciter ou le chanter, le morceau que l'on voulait. Les ménestrels, les trouvères, les troubadours, choisissaient ordinairement celui qui convenait le mieux à la circonstance ou qui flattait le plus le goût des auditeurs. Ainsi font encore aujourd'hui les gondoliers italiens qui vont répétant sur une mélodie improvisée ou transmise de génération en génération des fragments de leurs poëtes favoris, le Tasse et l'Arioste. Personne n'ignore que les aventures vraies ou supposées du paladin de Charlemagne ont inspiré le dernier de ces poëtes. Celui-ci a traité ce sujet d'autant plus volontiers, que dans toute l'Italie le peuple s'en était emparé dès l'origine et lui avait donné une large place dans ses traditions chantées. C'est ce dont témoigne le Pogge dans ses *Facetiæ*.

terrompaient aux endroits les plus chauds pour s'écrier : *En avant! en avant!* ou selon l'expression anglaise : *Away! away!* exclamation que l'écrivain chargé de l'exécution du manuscrit de la bibliothèque d'Oxford aurait eu soin de reproduire aux endroits consacrés. D'après cette conjecture, le mot *aoi*, tracé en marge, et dans lequel *oi* sonnait *oué*, selon les lois de l'ancienne prononciation gauloise, ne serait autre chose que le mot anglais *away* (en avant), écrit selon l'orthographe française d'alors (1). Quoi qu'il en soit, la *Chanson de Roland* publiée par M. Fr. Michel passe pour être l'œuvre d'un certain Turold, sur lequel on n'a d'ailleurs aucun renseignement précis. Elle est fort remarquable, surtout pour l'époque où elle fut conçue. Elle exprime dans un style très élevé et très touchant des sentiments où se peint admirablement l'honneur français. Ne pouvant résister au désir d'en citer un fragment, je choisis celui qui se rapporte à l'épisode le plus pathétique et le plus émouvant du drame de Roncevaux, à la mort de Roland, causée par la félonie de Ganelon.

Li quens Rolans, par peine et par ahans,
Par grant dulor, sunet son olifan.
Par mi la buche en salt fors li clers sancs,
De sun cervel li temple en est rumpant.
Del corn qu'il tient l'oïe en est mult grant ;
Karles l'entend ki est as pors passant :
Naismes li duc l'oïd, si l'escultent li Franc.
Ce dist li reis : Jo oï le corn Rolant !...
Unc ne l'sunast, se ne fust cumbatant.
Guesne respunt : De bataille est il nient.
Ja estes vielz e fluris et blancs ;
Par tels paroles vus ressemblez enfant.
Asez savez le grant orgoill Rollant.
Ço est merveille que Deus le soefret tant !
Pur un sul levre vat tute jur sunant ;
Devant ses pers ore vait il gabant.
Car chevalcez, pur qu'alez arrestant ?

Le comte Roland, avec peine, fatigue et grande douleur, sonne son cor d'ivoire. Le sang clair lui en sort parmi la bouche, et la tempe de son cerveau s'en éclate.

Le son du cor porte bien loin ! Charles l'entend qui passe à cette heure les portes des défilés ; le duc Naismes aussi. Les Français l'écoutent et le roi dit : J'entends le cor de Roland !

Il n'en sonne jamais que pendant le combat. Ganelon répond : Il n'est pas question de combat. Vous êtes déjà vieux, blanc et fleuri ; vous parlez comme un enfant.

Vous connaissez, de reste, l'orgueil démesuré de Roland. C'est merveille que Dieu le souffre si longtemps ! Pour un seul lièvre, il va corner tout un jour. A cette heure il s'amuse avec ses pairs.

Chevauchez toujours. Pourquoi vous arrêtez-vous (2) ?

Du XIIe au XIVe siècle, plusieurs chansons de geste, sous forme de longs poëmes, ou comme chansons proprement dites, obtinrent, à côté de celle de Roland, une assez grande popularité. Ce sont, pour la plupart, des récits destinés à exalter la mémoire des guerriers illustres, à rappeler des faits historiques importants ; ou bien des satires militaires et politiques (*sirventes*) (3) conçues dans un but hostile aux hommes et aux choses, ou encore des complaintes, des romances chevaleresques, — *lais* (4) et autres, — dans lesquelles l'amour vient tempérer la fougue des transports belliqueux par sa douce langueur et son charme ineffable.

Ces formes poétiques, surtout les dernières, étaient cultivées par les trouvères et les troubadours qui exerçaient le noble métier des armes. Les noms de ces guerriers poëtes, la plupart de leurs

(1) En tout cas, ce cri belliqueux, *aoi!* avait bien le sens de l'exclamation *en avant!* D'anciens textes le prouvent, notamment une chanson qui a pour refrain : *Avoy, avoy, allez avant!* et une autre (celle du roi Gormont, v. 209) où l'on trouve *aoi! beau-frère Hugelin.* (Voy. mon *Manuel général de musique militaire*, p. 73, note 2, et mes articles sur le *Refrain*, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, XVIe année, 1849, nos 49, 50, 51 et 52.)

(2) La *Chanson de Roland ou de Roncevaux*, du XIIe siècle, publiée pour la première fois, d'après le manuscrit de la bibliothèque Bodléienne à Oxford, par Fr. Michel. Paris, Sylvestre, 1837, in-8°. Voy. *St.* 132.

(3) « Le *sirvente* était principalement dirigé contre les rois, les princes, les ecclésiastiques, etc. Ce genre, étant perfectionné, fut employé à célébrer des batailles ou à chanter des victoires ; alors il réunit souvent un mélange de satires et d'éloges. » (Roquefort, *De l'état de la poésie française*, p. 222.)

(4) Le *lai*, en général, était d'un caractère doux, triste, élégiaque ; aussi s'en servait-on de préférence pour les complaintes. Quelquefois, cependant, ce nom s'est appliqué à des chants joyeux, à des récits d'aventures héroïques. On a fait sur la bataille d'Azincourt une pièce de ce genre, intitulée : *Lais de la guerre.* Les lais se chantaient ordinairement au son de la harpe ou de la *vielle* (violon).

ouvrages même, nous ont été conservés. Des princes suzerains, renommés pour leur valeur, ouvrent la liste. Ce sont : Charles d'Anjou, roi de Sicile, frère de saint Louis; Pierre Mauclerc, comte de Bretagne ; Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre. Ils étaient les successeurs et les émules d'un grand nombre de seigneurs qui chantèrent des amours véritables ou feintes, et les tourments qu'ils éprouvaient pendant leur expédition en terre sainte. Ils formaient toute une école poétique, et en voyant ce qu'elle a produit, on arrive à comprendre qu'il y avait moins d'ignorance, moins de grossièreté parmi ces guerriers du moyen âge qu'on ne l'a cru généralement.

Au nombre de ceux dont les œuvres sont conservées dans plusieurs recueils manuscrits de la Bibliothèque impériale, nous voyons figurer :

Au XIIe siècle :

Quesnes de Béthune ; Thibault, comte de Bar ; Gilles de Beaumont, Hugues de Bresy, le châtelain de Coucy, Hugues de la Ferté, Hues d'Oisy, Robert de Mauvoisin, Raoul de Ferrières.

Au XIIIe siècle :

Gautiers d'Argis, Richard de Semilly, Auboin de Sézanne, Gillebert de Berneville, Thibaut de Blazon, le duc de Brabant, Jean de Brienne, le vidame de Chartres, Jacques de Chison, Maurice et Pierre de Craon, Jean Erars, seigneur de Valery ; Raoul de Ferrières, Gace Brulé, Bouchard de Mailly, Hugues de Lusignan, comte de la Marche, Raoul de Soissons, Roger d'Andely, Jean et Gilles des Maisons, Pierre de Viesmaisons.

Enfin au XIVe siècle :

Charles d'Orléans, petit-fils de Charles V ; Boucicault, fils du maréchal de ce nom ; le comte de Clermont, Jehan de Lorraine, le seigneur de Torcy, Jacques, bâtard de la Trémoille.

Tous les faits particuliers qui, durant cette période, inspirèrent des chants aux poëtes guerriers de la noblesse de France, étaient dominés par un fait principal qui, dans ces temps, exerçait sur toutes choses son influence : je veux parler de la guerre sainte. Cet événement ou plutôt cette suite d'événements, qui tendaient au même but, a fourni la matière de chansons spéciales (1). Les unes ont pour objet d'exciter l'élan guerrier et religieux des croisés (2), comme, par exemple, celle de Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre, qui débute par le couplet suivant :

Signor, saciez, ki or ne s'en ira
En cele terre, u Diex fu mors et vis
Et ki la crois d'outre mer ne prendra,
A paines mais ira en Paradis :
Ki a en soi pitié et remembrance
Au haut Seignor doit querre sa venjance,
Et delivrer sa terre et son païs.

Seigneurs, sachez que celui qui n'ira pas dans cette terre où Dieu vécut et mourut, et qui ne prendra la croix d'outremer, ne pourra pas entrer en Paradis. Celui qui n'a pas oublié un si haut Seigneur doit chercher à le venger et à délivrer sa terre et son pays (3).

Les autres expriment les tendres plaintes des amants forcés de quitter leurs maîtresses pour se rendre à l'appel du devoir :

---

(1) Il y en a plusieurs en latin, mais il est douteux qu'elles aient été aussi répandues que celles composées en langue vulgaire. La plus ancienne semble avoir été faite dans le temps du concile de Clermont, vers 1095, pour la première croisade. Elle est rapportée par M. Edélestand du Méril, *Poés. pop. lat. antérieures au* XIIe *siècle*, p. 297, sous le titre de *Chant pour la première croisade*. Il faut mentionner avec celle-ci le *Chant des croisés*, composé, vers 1088, par Bertier ou Bertere; puis une complainte sur la prise de Jérusalem, et un chant sur la troisième croisade, qui se trouvent dans le même ouvrage.

(2) Les exhortations à prendre la croix sont très nombreuses sous cette forme ; M. Raynouard en a publié jusqu'à vingt-cinq en provençal, mais elles n'ont rien de populaire. On voudrait connaître celles de ces poésies qui eurent le plus de succès parmi les croisés. Ils durent en adopter quelques-unes qu'ils se plaisaient à répéter en se préparant au combat.

(3) Leroux de Lincy, *Recueil de chants hist. franç.*, t. I, p. 125-127.

. . . .	. . . .
Chascun pleure sa terre et son païs	Chacun pleure sa terre et son pays,
Quant il se part de ses coraus amis;	Quand il quitte les amis de son cœur,
Mès nul partir, sachiez, queque nus die,	Mais aucune séparation, sachez-le bien,
N'est dolereus que d'ami et d'amie.	N'est plus douloureuse que celle d'un amant et de sa maîtresse (1).

On peut citer en ce genre celles d'Audefroy le Bâtard, et du châtelain de Coucy. Quesnes de Béthune, cet illustre guerrier, que le ministre d'Henri le Grand se vantait de posséder au nombre de ses aïeux, en a fait des deux espèces; mais comme il ne fut pas aussi heureux en amour qu'à la guerre, ses poésies galantes sont plutôt empreintes d'ironie que de tendresse. « Il n'est pas sans intérêt pour nous, dit M. Leroux de Lincy, qui a recueilli parmi ses chants historiques français quelques pièces dues aux talents poétiques de ce vaillant soldat, de voir comment l'un de ces chevaliers audacieux du moyen âge, celui qui le premier planta l'étendard de la croix sur les murs de Constantinople, maniait l'arme de la plaisanterie, et comment il se raillait d'une femme, ou trop sévère, ou trop coquette, qui s'était jouée de son amour. »

Ces romances chevaleresques semblent avoir fourni le modèle de celles qui eurent une si grande vogue sous le règne de Napoléon Ier, et dont la plus célèbre (2), œuvre d'une reine chère à la France, est devenue un chant national que répètent encore à l'envi nos musiques de régiment et nos chœurs de soldats.

Après avoir exprimé, d'une manière naturelle et exempte d'emphase, des sentiments nobles et vrais, la muse de la chevalerie tomba dans l'afféterie et le pédantisme. Les puérilités d'une fade galanterie combinées avec les raffinements d'un style prétentieux produisirent des œuvres sans caractère et sans énergie, qui n'eurent presque plus rien de l'esprit militaire. Appelées peut-être à jouir d'une certaine vogue dans les cours, elles furent, sans doute, à peine connues dans les armées. Quelque seigneur parvenait-il à y introduire ses refrains favoris ou de guerre ou d'amour, il est présumable que ces chants ne descendaient point jusqu'aux simples soldats, ou qu'ils étaient aussi vite oubliés que le sont encore les couplets de circonstance que, dans un moment de verve et d'enthousiasme, nos troupes improvisent sur toutes sortes de sujets.

Je ne crois pas que l'on puisse avancer d'une manière absolue qu'à partir du IXe siècle les chants religieux avaient définitivement remplacé les chants historiques au commencement des batailles, car l'emploi qui a été fait de la *Chanson de Roland* pendant plusieurs siècles semble établir précisément le contraire. Que les premiers aient été souvent préférés aux seconds, c'est ce qui n'est pas douteux; mais cela tenait à des circonstances particulières et ne résultait pas d'une loi générale. C'était principalement quand on portait les armes contre des peuples professant une autre croyance, qu'on aimait à s'exalter par des chants empruntés au culte (3). Aussi dans tous les temps, et à peu près chez tous les peuples (4), les guerres de religion, ou du moins celles où les questions religieuses

(1) *Chanson du châtelain de Coucy*, ap. Leroux de Lincy, *loc. cit.*, p. 101.

(2) *Partant pour la Syrie.*

(3) Encore y eut-il, dans ce cas, des exceptions. On lit dans l'Anonyme de Canisius, p. 521, qu'à la croisade de l'empereur Frédéric, en 1190 : « Mox omnes una voce *cantum bellicum* » extulerunt *de more alemannico.* »

(4) Je n'ai pas besoin de rappeler ici, par exemple, que les sectateurs du Coran ont des formules sacrées qu'ils répètent comme cris de guerre sur le champ de bataille. Lucas, dans son voyage en Asie, a recueilli des litanies chantées par les Turcs avant le combat. Les Arabes, pour exalter leur courage et leur fanatisme, ont aussi des cantiques. « C'est ainsi que les soldats de Hassan, assiégés par les Français dans une mosquée qui devint la proie des flammes, bravaient les horreurs de l'incendie, et, à la voix de leur chef, se redressant demi-morts, au milieu de tortures atroces, entonnaient un hymne guerrier qui leur donnait encore la force de combattre, dans de nouvelles sorties, les assiégeants surpris d'un tel héroïsme. Voici une strophe de l'hymne que chantaient ces Arabes, heureux de se sacrifier pour la cause du Prophète.

« Sont-ce les délices des riches habitants des villes,
» Sont-ce les trésors de l'Inde et la puissance des rois,
» Que désire en ses vœux le guerrier de l'Arabie?
» Non, quand son noble front invoque le Ciel, il dit :
» O Allah ! *donne-moi la mort au sein de la victoire.* »

(Voy. mon *Manuel général de mus. milit.*, p. 195.)

se mêlent aux questions politiques, nous fournissent-elles de nombreux exemples de cette coutume. J'ai déjà dit que les prêtres avaient à cœur de la répandre, et qu'ils la présentaient comme un moyen infaillible de vaincre (1). Là où leur influence s'exerçait davantage sur les populations, il est naturel qu'elle ait été observée plus souvent; mais dire qu'elle le fut partout et toujours, dès le IXe siècle, c'est trop généraliser. Rien n'eût empêché, d'ailleurs, les peuples chrétiens d'employer à la fois le jour du combat, et le pieux cantique en manière d'invocation ou d'actions de grâces, et le chant guerrier comme chant d'attaque ou comme chant de triomphe. Qui nous dit que cela n'ait pas eu lieu? Quoi qu'il en soit, les exemples de l'emploi exclusif des prières du culte à la guerre sont les plus communs. Je choisis ceux qui se rapportent à notre histoire.

L'an 1215, le jour de la bataille de Bouvines, lorsque Guérin, évêque de Senlis, eut rangé l'armée française en bataille, et que Philippe-Auguste, après avoir harangué militairement ses soldats, leur eut donné sa bénédiction, les trompettes sonnèrent la charge, et l'on en vint aux mains de part et d'autre. Aussitôt Guillaume le Breton, chapelain du roi, entonne le psaume *Dominus meus qui docet*, qu'il chante avec un de ses clercs tout le temps que dure le combat, et ensuite fait entendre en actions de grâces le psaume *Exurgat Deus*, que David dut chanter dans une circonstance analogue, c'est-à-dire pour remercier Dieu de la victoire qu'il remporta sur les Syriens, les Iduméens et les Ammonites (2).

Quand Louis IX partit pour la croisade et s'embarqua à Aigues-Mortes, en 1248, avec les musiciens de sa chapelle, dès que « les clercs et les trouvères furent entrés dans la nef, dit Joinville, le maître nautonier leur cria : Chantez de par Dieu ! et ils entonnèrent tous à une voix : *Veni, Creator spiritus* (3). »

Beaucoup plus tard, sous le règne de Louis XII, après la bataille d'Aignadel, la chapelle du roi de France exécuta sur les lieux mêmes un *Te Deum* en musique (4).

Dans les guerres de religion suscitées par le mouvement de la réforme, une destination semblable fut souvent donnée aux hymnes et aux cantiques. Au XVIe et au XVIIe siècle, les protestants, armés pour leur défense, chantaient des psaumes en latin ou dans leur langue maternelle. La nuit, au feu de leur bivouac, ils répétaient quelque pieuse et touchante invocation, comme celle que l'on va lire :

« Grand Dieu, la nuit sortit de tes mains puissantes pour donner le repos à l'homme, et le jour pour le convier au travail ; il est nuit, nous veillons pour le repos de nos frères.

» Tu as choisi tes enfants ; ne souffre pas, Seigneur, que leurs paupières se ferment et qu'ils succombent au sommeil. Donne-nous la fermeté et la vigilance, après nous avoir fait supporter tant de maux.

» Dans ce camp ton œil veille, ô Seigneur ! Fais que, sous l'ombre profonde, aucune pensée lâche ne se glisse dans nos cœurs ; éclaire nos âmes divines, et guide-nous dans les ténèbres de la nuit comme dans les ténèbres du monde...

» Nous te prions pour ceux qui nous persécutent ; pour le roi, dont la jeunesse est entourée d'ennemis ; pour la reine et pour les hommes honnêtes de son conseil : inspire aux grands l'humanité pour les petits ; que tous ils t'implorent, te craignent et ne craignent que toi, car tu es le juge des hommes et le seul roi des rois (5). »

---

(1) Herdion nous apprend que lorsque les Saxons et les Pictes marchèrent de nouveau contre les Bretons, leur aumônier, qui était un évêque allemand, les engagea à ne point s'en rapporter seulement à la force de leurs armes, mais à placer aussi leur confiance en Dieu, de telle sorte que, aussitôt qu'ils l'entendraient attaquer un *Alleluia*, ils se missent à chanter cet hymne en chœur, et comme ils déférèrent à ce conseil, les Saxons prirent la fuite. (Voy. *Manuel gén. de mus. milit.*, p. 75.)

(2) Voy. mon *Manuel général de musique militaire*, p. 74. — Rigord., *In lib. de gestis Philippi Augusti Francorum regis.*

(3) *Manuel génér. de musique militaire*, p. 75.

(4) *Ibid.*

(5) *Encyclopédie moderne*, Paris, Firmin Didot, 1847, t. VIII, art. CHANSON.

Les bardits, les chansons de geste, les prières du culte, dont il a été question jusqu'à présent, composent en quelque sorte la partie sérieuse et officielle du répertoire de nos armées. Mais, à côté de ces inspirations sévères, empruntées la plupart à la Muse de la religion ou à celle de l'histoire, la poésie martiale a connu d'autres accents. Elle a eu, elle a encore ses chants intimes et familiers, les uns improvisés par les soldats eux-mêmes dans le langage qui leur est propre; les autres faits à l'imitation des précédents, mais élaborés avec soin par des plumes exercées. Ces deux catégories comprennent, d'ailleurs, des pièces lyriques de tout genre : chansons de circonstance, chansons satiriques, chansons comiques, chansons badines et grivoises. Les plus curieuses, les moins connues et les plus intéressantes peut-être, sous beaucoup de rapports, sont celles que l'on doit à la verve humoristique des soldats illettrés.

Il faut remonter très haut pour trouver les premières traces de la littérature poétique des camps qui, sans doute, dans l'origine, n'eut d'autre base que l'improvisation. Ce qui est certain, c'est que l'usage des acclamations soldatesques rimées a existé de temps immémorial chez la plupart des nations. Longtemps on a dédaigné cette branche si vivace et si originale de la poésie populaire qui eût mérité, au contraire, d'être étudiée avec soin. Elle offre, en effet, à l'historien jaloux d'apporter autant d'exactitude dans les détails que dans l'ensemble d'un récit, une foule d'indications précieuses qu'il chercherait vainement ailleurs. Quelquefois même, elle l'aide à éclaircir des faits historiques importants. Ainsi, par exemple, on ne saurait oublier que la première mention qui ait été faite des Francs dans l'histoire fixe notre attention sur un document de cette nature, sur ce refrain favori des soldats d'Aurélien emprunté d'un *chant de la sixième légion:*

Mille Francos, mille semel Sarmatas occidimus,
Mille, mille, mille, mille, mille Persas quærimus.

Les Romains avaient un grand nombre de refrains semblables, qu'ils mêlaient aux acclamations dont la plèbe en délire poursuivait le char des triomphateurs. Composées ou improvisées exprès pour la circonstance, ces chansons grossières (*incondita carmina*) étaient redites par l'armée comme par le peuple. Dans les unes, on célébrait les hauts faits du général et de ses principaux lieutenants, qu'on ne se faisait pas faute de comparer à Romulus; on criait alors en manière de refrain ces mots que répétait la foule entière: *Jo Triumphe* (1)! Dans les autres, au contraire, on s'appliquait à rabaisser le mérite des chefs, à dénigrer leurs actions, à tourner en ridicule leurs vices ou leurs manies. Chose étrange! non loin des soldats qui disaient les premières, d'autres soldats chantaient hardiment les secondes (2). Peut-être voyait-on, dans ce contraste insolite de l'éloge et du blâme, un enseignement moral semblable à celui que présentait le double caractère assigné au rôle de l'esclave qui, dans les mêmes cérémonies, était chargé de tenir la couronne au-dessus de la tête du triomphateur, et devait en même temps murmurer à son oreille, comme s'il eût été la voix personnifiée de sa conscience : « Regarde derrière toi, et souviens-toi que tu es homme (3). » Rappeler au fier conquérant ses vices et ses faiblesses dans des chants railleurs, n'était-ce pas lui donner encore plus clairement à entendre qu'en sa qualité de mortel, il était sujet à faillir, et qu'il devait par conséquent renoncer à l'espoir de s'égaler aux dieux? Cependant on attache peut-être aujour-

(1) Varro, *De ling. lat.*, lib. VI, § 68. — Horat., lib. IV, *Od.* 2, v. 49.

(2) Denys d'Halicarnasse nous apprend que ceux-ci se déguisaient en Satyres ou plutôt en Sylvains ou en Faunes, se couvraient de peaux de bouc, et portaient sur leurs têtes des aigrettes de poils longs et hérissés. On a pensé que c'était pour n'être pas reconnus des chefs qu'ils insultaient. Peut-être aussi était-ce pour montrer qu'une pareille licence ne pouvait être tolérée qu'à la faveur d'un déguisement, et seulement à titre de bouffonnerie sans conséquence.

(3) Ch. Magnin, *Les origines du théâtre moderne.* Paris, L. Hachette, 1838, p. 290.

d'hui à ces brocards soldatesques un sens plus injurieux qu'ils n'ont eu en effet, eu égard aux mœurs relâchées des anciens. Ainsi, quand les soldats qui formaient le cortége de Jules César chantaient hautement : « Citadins, gardez bien vos femmes; voici le chauve si redoutable aux maris (1), » ils n'avaient peut-être pas plus l'intention d'offenser leur chef que les Français n'ont eu celle d'injurier la personne d'un de leurs rois, lorsqu'ils ont composé en son honneur ce refrain si connu où ils lui attribuent une des qualités, ou, si l'on veut, un des défauts que les soldats romains semblent, dit-on, reprocher à César :

Vive Henri Quatre !
Vive ce roi vaillant !
Ce diable à quatre
A le triple talent
De boire et de battre,
Et d'être un vert galant.

Dans les temps modernes, on voit aussi la marotte du bon Momus passer dans les mains des simples soldats. Le bruit de ses grelots se mêle au tumulte de la guerre, et trouble quelquefois le silence de la paix. Tantôt il forme des concerts héroïques, tantôt de burlesques charivaris. Devient-il gênant, importun, bourdonne-t-il d'une manière piquante, agressive aux oreilles des chefs, aussitôt les lois sévères de la discipline essaient d'en étouffer le son moqueur.

Chez les peuples modernes, les élucubrations poétiques, sorties du camp ou de la caserne n'ont pas été recueillies. Muratori, cependant, nous en fait connaître deux qui sont très anciennes (2). Elles datent du IXe et du Xe siècle. La première est une chanson des soldats de Louis II, dans laquelle les troupes s'excitent à délivrer leur empereur qu'Adalgise avait fait prisonnier en 871 (3) ; la seconde est une chanson des soldats de Modène composée à l'occasion du siége de cette ville par les Hongrois (4). L'une et l'autre sont en langue latine. La dernière est fort remarquable à cause des allusions savantes qu'elle contient. On y parle du siége de Troie tout en invoquant le Christ et la Vierge. C'est là évidemment l'œuvre hybride d'un demi-lettré. En tout cas, c'est un échantillon de poésie militaire très curieux et tout à fait empreint de la couleur du temps. Malgré l'intérêt que présentent ces documents, je ne les puis citer qu'en passant (5) ; mais je m'arrêterai aux essais poétiques des troupiers français, qui réclament toute notre attention.

On ignore généralement que nous avons possédé au sein de notre glorieuse milice une nombreuse lignée de turbulents rapsodes dont les rustiques homérides ont considérablement enrichi le répertoire de la chanson. Veut-on savoir quels étaient ces enfants perdus de la Muse guerrière qui rimaient et se battaient avec la même ardeur et le même sans-façon? C'étaient les *aventuriers* dont le nom nous révèle sur-le-champ les mœurs et le caractère; hommes indisciplinés et indisciplinables, mais robustes et agiles, vrais bohémiens de nos armées. Brantôme trace leur portrait en quelques coups de pinceau, sans ménager la couleur et sans dissimuler les contours : « D'autres, dit-il,

(1) Urbani, servate uxores, mœchum calvum adducimus.
Aurum in Gallia effudisti ; huic sumpsisti mutuum.
(Suet., *Jul. Cæs.*, cap. 49).

Il y a beaucoup d'autres vers soldatesques et populaires sur Jules César dans Suétone. G. H. Bernstein en a formé un recueil : *Versus ludicri in Romanorum Cæsares priores olim compositi*. Halæ, 1810.

(2) Muratori, *Antiquitates italicæ*, col. 709-711.

(3) Elle commence ainsi :

Audite, omnes fines terræ errore cum tristitia,
Quale scelus fuit factum Benevento civitas !
Lhuduicum comprenderunt sancto-pio-augusto.

Les autres strophes se suivent dans l'ordre alphabétique, mais l'alphabet n'est pas complet, ce qui prouve que cette pièce ne nous est pas parvenue dans son intégrité.

(4) En voici les premiers vers :

O tu qui servas armis ista mœnia,
Noli dormire, moneo, sed vigila !
Dum Hector vigil exstitit in Troia,
Non eam cepit fraudulenta Græcia.

(5) Ils font partie du recueil d'Edélestand du Méril : *Poés. pop. lat.*, où l'on en peut lire le texte, p. 264 et 268.

les ont appelez *advanturiers de guerre tirez delà les montz*, et aussi que tels les trouverez vous mesmes dans les vieux romans du roi Louis XII et du roi François premier au commencement ; et peintz et representez dans les vieilles peintures, tapisseries et vitres de maisons anciennes ; et Dieu sçait comment representez et habillez, plus à la pendarde vrayement, comme l'on disoit de ce temps, qu'à la propreté, portans des chemises à longues et grandes manches, comme Bohêmes de jadis ou Mores, qui leur duroient vestus plus de deux ou trois mois sans changer, ainsy que j'ai ouy dire à aucuns ; monstrant leurs poitrines velues, pelues et toutes descouvertes ; les chausses plus bigarrees, decoupees, dechiquetees, et ballafrees, et la pluspart monstroient la chair de la cuisse, voire des fesses (1). »

Au surplus, ils se sont dépeints eux-mêmes avec non moins de fidélité dans une chanson de corps attribuée aux aventuriers engagés au service du roi de France par Pierre de Navarre, en 1515. Cette chanson va nous donner une idée de leur style :

Tous compaignons avanturiers,
Qui sommes partis de Lyon
Pour aller sur la mer salée,
Pour acquérir bruit et renom,
En Barbarie nous irons,
Contre ces mauvais mécréans ;
Mais devant que retournions
Nous leur aurons donné mal an.

Le comte Petre de Navarre
Du roi a la commission
De mener sur la terre grant guerre
Et amasser des compaignons.
Le tour qui nous fist n'est pas bon,
Car nous sommes très mal nourrys.
Pour l'amour du roi l'enduron,
Puisque la foy lui ons promis.

Nous en irons à la Romaigne,
Pardevant le pape Léon,
Qui nous donra la pardonnance,
Car autrefoys servi l'avon.
L'année qui vient, nous espérons
Que sur la terre aura bon bruyt.
Jamais sur la mer nous n'yrons,
Si rechappons ce coup icy.

Quant m'y souvient de la poulaille
Que mangiez soulions sur les champs,
En vuydant barris et boteilles,
En nous y donnant du bon temps.
Et notre hoste allions batant
Quant ne nous donnoit de bon vin ;
Cher nous est vendu maintenant,
Manger il nous faut du biscuit.

Nous estions vingt et troys galères
Au port de Ligorne arrivez ;
Et si estions grant compaignie,
N'avions ne maille ne denier.
En jouant les cartes et les dez
Nostre argent nous est bien failly,
Les poux que j'avons amassez
De les tuer c'est bon déduit.

On voit que ce n'est pas précisément par le choix des termes, par la richesse de la rime, par l'élégance du style, ni par la délicatesse de la pensée, que brille la poésie des aventuriers du XVIe siècle. A les entendre si franchement regretter la *poulaille* et le bon temps où ils battaient leur hôte, quand le vin n'était pas de leur goût, à cela et au dernier trait, bien plus significatif encore, on reconnait immédiatement à quelle espèce d'hommes on a affaire. Cependant ils ont su donner à leurs brusques épanchements un tour si naïf et si pittoresque, ils ont su répandre, dans les tableaux qu'ils ont tracés de la vie des camps, tant de mouvement et de chaleur, que la physionomie si originale du soudard, avec ses gros traits accentués et son air de jovialité martiale, y acquiert la vérité de touche et l'admirable relief qu'on lui voit dans les peintures d'un Ostade ou d'un Teniers. D'ailleurs, ils ont presque toujours fait un récit fidèle des événements dont ils ont été témoins. Leurs productions ont donc

(1) Brantôme, *Œuvres : Capitaines françois*, t. III.

une certaine valeur au point de vue historique, et l'on me permettra d'ajouter qu'elles ne sont pas entièrement dépourvues d'intérêt au point de vue littéraire, puisqu'elles offrent dans la fusion du génie soldatesque et du génie populaire un *type spécial assez curieux* à étudier.

Les événements du règne de Louis XII, et surtout ceux des règnes de François I[er] et de son fils, ont été célébrés par les aventuriers. La deuxième série des *Chants historiques français*, recueillis par M. Leroux de Lincy, est composée en majeure partie des pièces les plus intéressantes échappées à leur verve gaillarde. Déjà, dans Brantôme, on trouve çà et là quelques fragments de leurs chansons les plus anciennes et les plus populaires. Une justice à rendre à ces hommes de mœurs si suspectes, c'est que leurs œuvres les montrent enflammés d'un amour et d'un zèle, en apparence sincères, pour le pays et la cause qu'ils servaient. Rien de ce qui touche à la gloire de nos armes, à la prospérité de la France, ne semble leur être indifférent ; ils chantent les succès, ils déplorent les revers, ils encouragent de leurs vœux les entreprises militaires de leurs chefs et de leur souverain. Le roi François I[er] se met-il en marche pour la conquête du Milanais avec ses capitaines Bayard, la Trémoille, Montmorency, le connétable de Bourbon et Chabannes de la Palice, aussitôt les aventuriers de partir gaiement à sa suite, en répétant une chanson qui commence ainsi :

Le roy s'en va delà les mons,
Le roy s'en va delà les mons.
Il menra force piétons,
Ils iront à grant peine,
L'alaine, l'alaine, me fault l'alaine.

Les Espaignolz nous vous lairrons,
Les Espaignols nous vous lairrons,
Le roy de France servirons (*bis*) ;
Nous en avons la peine,
L'alaine, l'alaine, me fault l'alaine (1).

Les épisodes de la bataille de Marignan où près de douze mille Suisses perdirent la vie, et où François I[er] passa une partie de la nuit couché sur le timon d'une charrette (2), la prise d'Hesdin, le désastre de Pavie et la captivité du monarque français, firent successivement résonner les cordes de leur lyre, qui, pour rendre quelques sons faux en poésie, n'étaient pas moins toujours d'accord avec le cliquetis des armes et le hourvari de la mêlée. On ne leur attribue pas directement la fameuse chanson de M. de la Palice, mais je serais tenté de croire qu'ils l'ont inspirée (3). Ils n'ont pas été les

(1) *Chanson des aventuriers de France sur le départ du roi pour la conquête du Milanais* (1515). — Voy. Leroux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, 2[e] série, p. 55.

(2) On lit dans Brantôme, Discours XLV, de *François I[er]* : « Une chose rare et peu advenue advint en ceste bataille, car les Suisses ne se contentans du combat du jour précédent que la nuit par trop tost avoit interrompu et que François et eux estoient logez et couchez quazi pesle mesle, de fort grant matin vindrent à recommencer... mais ils furent si bien reçus des nostres qu'ils furent bravement repoussez et taillez en pièces sur le champ environ dix à douze mille ; et le reste se sauva... En quoy ils ne firent ce qu'en dict une vieille chanson des adventuriers de ce temps :

De Milan par un homme
Tout droict à Marignan
Vous aurez la bataille.
Ouy, Sire, en bonne foy
J'ay veu partir les Suisses
En vous fort menaçant,
Traisnant, branlant la picque
Pour tuer vous et vos gens.

(3) Une chose certaine, c'est que la chanson de M. de la Palice date de cette époque ; du moins le prototype de cette chanson se retrouve dans une pièce satirique sur la bataille de Pavie, dont on ne connaît pas l'auteur, mais dont la popularité fut très grande au XVI[e] siècle, et dura longtemps en France. Elle est tout à fait dans le style des pièces composées par les aventuriers ; elle commence par les strophes suivantes :

Hélas ! la Palice est mort,
Il est mort devant Pavie.
Hélas ! s'il n'estoit pas mort,
Il seroit encore en vie.

Quant le roy partit de France,
A la malheur il partit ;
Il en partit le Dimanche,
Et le Lundy il fut pris.

Il en partit, etc.
Rens, rens toy, roy de France,
Rens toy donc, car tu es pris.

La naïveté contenue dans le premier quatrain aura inspiré à quelque poëte moderne l'idée de composer toute une chanson sous cette forme rigoureusement logique, et de créer un personnage imaginaire pour en faire le héros de cette chanson, tout en conservant le nom de la Palice, qui était déjà connu, et servait pour indiquer l'air sur lequel devaient être ajustées les nouvelles paroles. Peut-être a-t-il existé plusieurs rédactions de cette facétie. En tout cas, la dernière, cette longue complainte ridicule que tout le monde connaît, est de la fin du XVIII[e] siècle, et nous savons par ce qui a été fait pour la chanson de Roland, qu'on avait à cette époque le goût des travestissements de ce genre.

derniers, en effet, à déplorer le sort du vaillant et infortuné capitaine. On lit dans une des pièces composées par eux sur la bataille de Pavie :

O la faulse canaille ! ilz ont le roi trompé,
Au point de la bataille n'ont point voulu frappé,
Le noble roy de France ils ont abandonné.

Monsieur de la Palisse, la Trimoille aussi,
Estoyent nobles gens d'armes, noblement ont frappé ;
Pour toute récompense ilz ont leurs jours finé.

Avanturiers de France et aussi lansquenets
Entrèrent en bataille, vaillamment ont frappé ;
N'est-ce pas grand dommaige ? ils y sont demeurez (1).

Les formes de leur style, d'ailleurs, rappellent quelquefois celles qui ont acquis, très injustement, il est vrai, à ce pauvre la Palice un renom des plus étranges. Venant à chansonner la Trémoille au sujet de la déroute de Novare et de la disgrâce où ce chef était tombé auprès du roi par suite de sa conduite dans cette affaire, ils imaginent un dialogue qui a lieu dans les termes suivants :

Holà ! holà ! dict la Tremoille,
Le roy est-il notre amy ?
— Ouy, ouy, mon capitaine,
Car il n'est pas nostre ennemy.

Ces Tyrtées en haillons, non contents de célébrer les faits d'armes auxquels ils avaient eu part, ont aussi chanté les victoires dont l'honneur revenait à d'autres troupes. S'ils se plaisaient à faire l'éloge des héros et des braves, ils étaient impitoyables pour les lâches et les traîtres. La conduite du connétable de Bourbon, à Pavie, les indigna ; ils le comparèrent à Ganelon qui trahit Charlemagne, et, voulant consoler François Ier de sa défaite, ils évoquèrent, dans une de leurs chansons, le souvenir de Roncevaux :

S'il perdit la bataille
On ne s'en doist esbahir.
Charlemaigne le Grand,
Qui le monde conquist,
Si vesquit en souffrance,
Et par Gannes trahyt,
Où mourut pers de France,
Dont puis mal lui en print (2).

En revanche, ils vantèrent l'adresse du capitaine Rance, qui, secondé par l'amiral de Brion, empêcha le connétable de s'emparer de Marseille. « Aussi, dit Brantôme, M. de Bourbon ne craignoit rien tant que le dit Rance et ses compagnons, temoing le refrain de la vieille chanson des advantu-

(1) *Deuxième chanson sur la bataille de Pavie* (1525). — Voy. Leroux de Lincy, *loc. cit.*, p. 88.

(2) *Troisième chanson sur la bataille de Pavie*, ap. Leroux de Lincy, *Chants hist. franç.*, 2e série.—Brantôme nous a conservé un autre couplet fait par eux sur la mort du connétable de Bourbon, en 1527.

Quand le bon prince d'Orange
Vit Bourbon qui estoit mort,
Criant : Sainct Nicholas !
Il est mort, saincte Barbe !
Jamais plus ne dit mot ;
A Dieu rendit son âme.
Sonnez, sonnez, trompettes !
Sonnez tous à l'assaut !
Approchez vos engins,
Abbatez ces murailles.
Tous les biens des Romains
Je vous donne au pillage.

riers de guerre d'alors (1). » Souvent il leur arrivait de célébrer les talents militaires de leurs propres chefs. C'est ainsi qu'ils ont fait passer à la postérité le nom d'un de leurs capitaines, dans le récit d'une victoire remportée sur les Impériaux par les Français entre Saint-Pol et Béthune :

Au point du jour, Mailly, nostre capitaine,
Ung bataillon fit faire à sa devise
De ses gens à plaine compaignie,
Puis s'en alla rede comme vent de bise.

Les aventuriers ont encore donné des preuves de leur fécondité poétique dans une foule de circonstances qu'il serait trop long de rappeler ici. Je me contenterai de mentionner, outre les chansons dont il a été question plus haut, les pièces relatives aux exploits des mariniers de Dieppe, au siége de Péronne (1536), au mariage de Madeleine, fille du roi, au passage de l'empereur Charles-Quint en France, à l'entrevue de cet empereur et de François I[er], enfin aux guerres qui eurent lieu, en 1543, dans la Picardie et dans l'Artois. Du reste, ils n'étaient pas les seuls à cette époque, dans nos armées, qui fussent doués de la faculté de rimer une plaisante aventure ou quelque beau fait d'armes. Les autres corps de troupes avaient aussi leurs chansonniers. Ce qui le prouve suffisamment, c'est qu'un grand nombre de pièces anonymes, qui datent des XV[e] et XVI[e] siècles, portent le même cachet que les leurs. Il y en a même dont la source est bien connue. Brantôme parle d'une chanson que les trompettes de l'armée française répétaient en l'honneur du prince de Condé, et dont ils sonnaient l'air sur leurs clairons : « Les bons trompettes des François et Reistres parmy leurs clairons sonnoient souvent ceste chanson et quinte :

Le prince de Condé
Il a esté tué,
Mais monsieur l'Admiral
Est encore à cheval
Avec la Rochefoucault,
Pour chasser tous ces papaux, papaux, papaux (2).

Les pièces historiques relatives aux expéditions militaires qui eurent lieu sous Henri II et François II, comme la prise de Boulogne (1549), le siége de Metz et la bataille de Renty, ainsi que les chansons composées sur les différents siéges de villes pendant les guerres de religion qui signalèrent les règnes de Charles IX, de Henri III et de Henri IV, sont la plupart l'œuvre de soldats français qui furent mêlés à ces événements. Parmi ces productions, il y en a de fort piquantes, et qui présentent beaucoup d'intérêt; mais il y en a aussi de très plates et de très grossières, qui ne nous montrent que le mauvais côté, le côté cynique et brutal de la poésie populaire mis à nu par les désordres et les fureurs de la guerre civile. Généralement les chansons *pour* et *contre* la Ligue se distinguent par la violence de leurs attaques. Ce sont plutôt des pamphlets politiques que de vraies chansons militaires. Chaque parti y apprécie les faits à son point de vue, et vante les chefs qui le conduisaient à la victoire. Les protestants célèbrent le prince de Condé; les catholiques, le duc de Guise. Les corps de troupes combattant sous ces drapeaux ennemis se chansonnent sans pitié et se renvoient la balle jusque dans leurs vers. De part et d'autre, c'est une fusillade de sarcasmes et d'injures qui témoignent de l'opiniâtreté de ces luttes déplorables (3). Quelquefois, cependant, les soldats, après avoir

(1) Brantôme, *Capitaines françois*, t. II des *Œuvres complètes*.

(2) Brantôme, Discours LXXX, art. du *Prince de Condé*.

(3) Voyez les chansons relatives aux règnes de Charles IX, de Henri III et de Henri IV (années 1547-1590), dans le *Recueil de chants historiques français*, 2[e] série, p. 262 et suiv.

joué le rôle de partisans et de sectaires, redeviennent soldats avant tout pour chanter les plaisirs et les peines de leur noble métier. S'agit-il, par exemple, de réduire une place, de monter à l'assaut, ils entonnent joyeusement un chant d'attaque, et s'élancent sur la brèche, insoucieux des motifs de la guerre et brûlant du seul désir de combattre (1). Une affaire à laquelle ils prennent intérêt traîne-t-elle, au contraire, en langueur, le succès en est-il incertain ou déjà compromis, on les voit peu à peu s'abandonner à ce sombre découragement, à cette espèce de typhus moral qui ravage quelquefois les armées, et dont les symptômes consistent dans une foule de doléances et de récriminations le plus souvent injustes. Leur muse alors, oubliant ses généreux transports, devient maussade et tracassière. Ils se plaignent de la marche des événements, ils murmurent contre leurs chefs. Ils ont de mauvais gîtes, de mauvais vêtements, de mauvaises chaussures. Ils sont mal nourris et n'ont pas un denier vaillant. Dans cette triste position, ils pensent à leur pays et à leur maîtresse, et ils se disent qu'ils ne les reverront peut-être jamais. Quelquefois le soldat, qui s'est montré d'humeur facile et joviale au commencement de sa chanson, conclut par une boutade humoristique ou par un aveu piteux touchant les rudes épreuves qu'il est forcé de subir. Toutefois il est aisé de voir que ces plaintes, la plupart du temps, sont moins réelles que simulées, et qu'elles ont principalement pour but d'agir sur la fibre sensible de l'auditeur, afin d'exciter d'autant plus son attention et sa bienveillance, témoin ces vers d'une chanson sur le siége de Metz :

Celuy qui ha faict la chanson
Est un souldart, je vous asseure,
Estant en Metz en garnison,
Nuit et jour coucher sur la dure,
Endurant au pied grand'froidure
Voyant les ennemys si près,
Lui souvenant de son amie,
Pensant ne la revoir jamais (2).

Presque toutes les chansons de soldats des XVe et XVIe siècles ont eu, dans les premiers temps de leur apparition, une assez grande popularité; mais le cours des choses en faisait constamment surgir de nouvelles, et d'ordinaire c'étaient les plus nouvelles qu'on préférait. Cependant il y en eut quelques-unes dont la vogue survécut à l'intérêt passager excité par les circonstances dans lesquelles elles s'étaient produites. On les chantait sur des airs très simples, la plupart déjà connus, et pris dans la catégorie de ceux qui servaient pour les noëls, les chansons à danser et les vaux-de-vire ou vaudevilles (3). Ils étaient indiqués en tête des poëmes par des *timbres*, c'est-à-dire par les premiers mots de la chanson ancienne dont on empruntait la musique. Au nombre des couplets de soldats, réim-

(1) Branlez vos picques, soldats,
A cheval tost, mes gensdarmes;
Boutez feu en toutes parts.
Branlez vos picques, soldats,
Qu'on se mette tous en armes.
A cheval tost, mes gensdarmes.

Allons donner les alarmes
Au camp de nos ennemis;
Enflez vos cœurs, mes amis
L'ennemy trop fait l'horrible,
Que d'une fureur terrible
Soit à sac au plutot mis.

(*Chanson sur la bataille de Renty*, 1554. *Rec. de chants hist. français*, 2e série, p. 208.)

(2) *Deuxième chanson sur le siége de Metz*, dans le *Rec. de chants hist. franç.*, 2e série, p. 192.

(3) Quelques-uns de ces airs se sont conservés jusqu'à nos jours dans des recueils d'anciens noëls et de vieilles chansons. — Les chants du culte les plus connus ont aussi fourni leurs mélodies à des pièces satiriques, telles que : *Prophétie des abus des prestres, moines et rasez, sur le chant du* Lætabundus. *Chanson nouvelle qui se chante à plaisir sur le chant :* Te rogamus, audinos (chanson contre les huguenots).

primés dans le *Recueil des chants historiques français*, il y en a une certaine quantité qui contiennent des indications semblables. Par exemple :

La chanson nouvelle faicte par les avanturiers estant à la journée de Pavie du noble roy de France.
Sur le chant : *Gentil fleur de noblesse.* »

Chanson de Peronne (campagne de Picardie).
Sur le chant : *N'oseroit-on dire.*

Chanson des Suyces sur la bataille de Marignan.
Sur la teneur : *Venez au pont de Pierre, Brughelins et Gantois.*

Chansons nouvelles composées par un souldart faisant la sentinelle sur les remparts de Metz, et se chante.
Sur le chant : *Les Bourguignons mirènt le camp* ou *Les regrets que j'ay de m'amye.*

Les timbres des chansons historiques relatives à des expéditions militaires, et, en général, ceux des poésies chantées sur différents sujets durant la période que je signale, révèlent l'existence de beaucoup d'autres chansons d'une date antérieure, qui toutes n'ont pu être retouvées, et dont quelques-unes semblent avoir eu, comme celles des aventuriers, un caractère et une origine soldatesques.

Les principales formes poétiques qu'affectionnaient les gais troubadours de nos armées étaient la *chansonnette*, le *vau-de-vire* ou vaudeville (1), et la complainte. Personne ne s'avisera de croire que, quand ils se les appropriaient, ils songeaient le moins du monde à observer dans toute sa rigueur le précepte :

Il faut, même en chanson, du bon sens et de l'art.

Sans doute, le bon sens n'est pas ce qui leur a manqué, mais ils ont pêché souvent par l'exécution, du moins au point de vue des théories modernes. Cependant une sorte d'instinct poétique leur fournissait le moyen de trouver sans effort des rhythmes et des coupes qui ne manquent ni de régu-

(1) D'après l'opinion la plus répandue, *vaudeville* dérive de *vau-de-vire*. Il existait en Normandie, au commencement du xv[e] siècle, une société de joyeux buveurs, qui s'appelaient les *galants*, les *compagnons galois* ou les *gale-bon-temps*. Ils avaient coutume de s'assembler dans la ville de Vire pour y rendre hommage à l'objet de leur culte, à la *dive bouteille*, et pour y chanter des couplets bachiques, qui furent nommés *vaux de vire*, du lieu habituel de leurs réunions. Par corruption, on changea, dans la suite, *vau-de-vire* en *vau-de-ville* et *vaudeville*, et l'on appliqua cette dénomination à des poésies vulgaires sur toutes sortes de sujets, principalement sur des sujets de circonstance. Ce n'était là qu'un terme nouveau imaginé pour désigner une chose fort ancienne, car les chansons bachiques des confrères normands ne sont pas les premières que l'on ait faites dans notre langue. On peut citer en ce genre des poésies qui remontent au XIII[e] siècle. Malgré cela, un des membres de la confrérie, Olivier Basselin ou Vasselin, maître foulon, est généralement regardé comme le père de la chanson à boire et du vaudeville en France, bien qu'il n'ait fait autre chose que de développer très heureusement cette forme poétique. Je n'oublierai pas de faire observer ici que, dès son origine, le vaudeville fut transformé en *sirvente*, et que sous les pampres de son thyrse, il laissa voir la pointe acérée d'un javelot. Les temps étaient durs ; les Anglais, maîtres du pays, venaient d'interrompre brusquement les fêtes et les réunions bachiques de la ville de Vire. Ils avaient pris le vin pour eux, dit M. Leroux de Lincy, et laissé l'eau de la cruche aux vaincus. Un tel outrage criait vengeance. Les compagnons galois se réunirent autour de leur chef, Olivier Basselin, et vouant une haine mortelle aux *Goddam* ou aux *Goddons*, comme on disait alors, ils organisèrent, à ce que l'on prétend, une sorte de chouannerie qui harcela les Anglais tout le temps que ceux-ci occupèrent la province. Le maître foulon avait couru la mer dans sa jeunesse, il était brave et aguerri ; il voulut tenir tête à ceux qui dévastaient sa cave et ses foyers. Parmi les chansons qu'on lui attribue, et dont il existe à Bayeux un recueil manuscrit du xv[e] siècle, on trouve un vau-de-vire qui n'est rien moins qu'un chant de buveur. C'est un appel aux armes dans le mode rustique :

Prenez chascun une houe,
Pour mieulx les desraciner.
S'yls ne s'en veuillent aller,
Au mayns faites leur la moue.
Ne craignez point, etc.

Olivier Basselin prêcha d'exemple ; il se battit vaillamment contre les Anglais. Malheureusement il fut tué par eux, et sa joyeuse bande réduite au silence, puis complétement dispersée. C'est ce que confirme un autre vau-de-vire composé peu de temps après :

Les Engloys ont fait desraison
Aux compaignons du vau de vire.
Vous n'orrez plus dire chanson
A ceux qui les soulloyent bien dire.

Nous prieron Dieu de bon cuer fin
Et la doulce Vierge Marye,
Qu'el doint aux Engloys malle fin.
Dieu le pere sy les mauldye !

On voit que, dès le principe, la politique fit servir le vaudeville à la défense de ses intérêts, et lui imprima ainsi ce cachet particulier d'ironie agressive qui le distingue encore de nos jours. Du temps de la Ligue, des pièces de ce genre furent composées sur des événements très tragiques, témoin le *Vaudeville d'advanturiers* chanté à Poltrot, le 24 février 1566, en souvenir de l'assassinat du duc de Guise.

larité ni de charme. Ils avaient, en outre, d'heureuses qualités : le naturel, la simplicité, la clarté, l'énergie, la vivacité et le trait. Quand la rime ne répondait pas à leur appel, ils employaient l'*assonance*, c'est-à-dire qu'ils se contentaient de la correspondance approximative du son final du dernier mot d'un vers avec le même son d'un autre vers placé avant ou après celui-là (1). L'assonance est encore chère au peuple; nos ancêtres ne la dédaignaient pas. Quand on examine les anciens poëmes historiques désignés sous le nom de *chansons de geste*, on retrouve l'assonance dans un grand nombre de passages. La *Chanson de Roland*, publiée par M Fr. Michel, n'admet, d'un bout à l'autre, que cette ébauche imparfaite de la rime. Un procédé qu'ils employaient aussi quelquefois, mais très probablement à leur insu ou du moins comme un simple jeu de mots, est l'allitération, qui, avec l'assonance, doit être rangée parmi les éléments constitutifs de la poésie populaire. Enfin, ils donnent presque toujours la préférence aux formes brèves, aux petits vers d'un rhythme bien accentué et très musical, et ils n'élargissent pas à plaisir, pour faire les beaux parleurs, le cadre de leurs récits, contrairement à la *poétique* moderne des chambrées et des corps de garde. Il n'est rien de plus franc et de mieux *posé*, si je puis dire ainsi, que les couplets satiriques sur le prince d'Orange, dans lesquels ils raillent avec un enjouement naïf et gracieux cet ennemi tombé qui leur avait fait tant de mal (2). Là où ils se montrent le mieux inspirés et entièrement à leur aise, c'est dans un appel aux armes ou dans un récit de bataille. Voici deux couplets de la chanson intitulée : *Sommation d'Arras* (1543) :

Allons faire une aubade,
Souisses et Françoys,
Allons, cheminons rade,
Criant hault le boys !
Allons et despaichons :
Le temps d'esté approche,
Donnons des esveillons,
Faisons sonner la cloche.
Faisons sonner la cloche,
Allarme et allassault !
Si ferons grant reproche
Au pays de Henault.

Prenons tous bon couraige,
Et combattons de cueur;
Faisons maintenant (raige),
Nulz de nous n'aye peur.
Le noble roy Françoys
Le païs si nous donne;
Vestons noz blancs harnois
Malgré qui qu'en grogne.
Menons l'artillerie
Pour dancer à plaisir
Une très grant frerie,
Fetons devant partir (3).

Si la chanson sur le siége de Sommière (1577), qui fut très répandue, est aussi l'œuvre d'un des leurs, comme on le présume, il y a lieu de constater qu'ils savaient faire, au besoin, de la poésie descriptive en termes du métier, et tourner passablement des vers de longue haleine sur le mode épique :

Quand le soleil eut commencé carrière,
Vers son réveil devers la marinière,
Un mercredi onzième de febvrier,
De bon matin, nous vismes arriver
Un camp serré de sa cavallerie,
Suivy de près de forte infanterie.

Incontinent on fit sonner l'alarme,
Subitement court un chacun s'arme :
Sortons, sortons, allons voir ce qu'ils font.
Et les voyant campés si près du pont,
Prismes conseil, il faut que chacun aille
En son cartier pour se mettre en bataille.
. . . .

Le samedy avec grandes bravades
Ils sont venus pour gabionnades
Près de nos murs : et pour nous estonner,
De grand matin nous ouysmes sonner
Huit gros canons qui de grande furie
Au pont-levis faysoyent leur batterie.

Trois jours durant dura cette musique,
Qu'il n'y avoit flancs, ramparts, ny barique
Qu'à la parfin on ne vist mestre bas,
Si que la bresche avait plus de cent pas.
De l'assaillir nostre ennemy s'appreste,
Et nous dedans pour lui faire teste.
. . . .

(1) « J'appelle *assonance* dans l'ancienne poésie française, dit M. Raynouard, la correspondance imparfaite et approximative du son final du dernier mot du vers avec le même son du vers qui précède ou qui suit, comme on a appelé *rime* la correspondance parfaite du son identique final des deux vers formant le distique. » (Raynouard, *Journal des savants*, juillet 1833.)

(2) Leroux de Lincy, *Rec. de chants hist. fr.*, 2e sér., p. 149.

(3) *Id.*, *ibid.*, p. 136.

Le mercredy qui fust le septième
De nostre camp, du mois dix-huitième,
Vindrent à nous capitaines armez,
Et de leurs camps soldats fort estimez,
Pour nous forcer, en criant : Tue, tue;
A saccager chacun d'eux s'esvertue.
. . . .

Tant de soldats et tant d'infanterie,
Tant d'estendart, tant de cavalerie,
Tant de canons foudroyant tous nos murs,
N'a sceu parquer la parque dans nos cœurs,
Que n'ayons eu tousjours vraye assurance
Qu'a l'ennemy nous ferions résistance.

Lors les soldats voyans leurs capitaines
Tous resolus à souffrir maintes peines,
Ne visans rien qu'à mourir vaillamment
Sur les remparts, leur honneur soustenant,
Ont toujours juré par le Dieu de leurs vies,
Qu'ils combattront le mareschal d'Anville.

Mais le soldat, qui la chanson a faite,
Estoit tousjours deffendant à la bresche,
Tous les assaus, ensemble les efforts,
Sur les remparts tant dedans que dehors,
Qui furent faicts au devant de la ville
Du mandement du mareschal d'Anville (1).

Quelques-unes des citations précédentes, notamment le dernier couplet de la chanson qu'on vient de lire, nous donnent l'occasion de remarquer que les soudards et les aventuriers, dont nous étudions en ce moment les essais pindariques, n'étaient pas exempts d'un certain sentiment d'amour-propre, qui les portait à se nommer dans leurs chansons, ou quand ils ne se nommaient pas, à indiquer leur profession et le corps auquel ils appartenaient. C'est ainsi que nous apprenons le nom de l'un d'eux, de Jehan Lescot, compagnon dauphinois, qui se déclare l'auteur d'un petit poëme assez intéressant, concernant la campagne du Piémont. Malgré cela, je crois devoir faire observer qu'il est plus que présumable, qu'au nombre des pièces historiques et satiriques composées à l'époque dont je parle, et annoncées comme chansons populaires de soldats, il s'en trouve plusieurs qui n'ont pas cette qualité, et qui ne sont que des imitations des chants improvisés par les troupes. Les beaux esprits qui écrivaient pour et contre la Ligue durent plus d'une fois recourir à cette forme, soit pour donner le change au public sur le véritable auteur de la satire, soit pour mieux exciter les passions de ceux qui prenaient part à la lutte les armes à la main, et qu'il était habile de chercher à séduire en parlant leur langage. D'un autre côté, les poëtes, qui briguaient les suffrages de la multitude, voyant le succès de cette littérature au gros sel, furent sans doute conduits à en imiter les modèles les plus saillants. Il me semble, par exemple, que la plume de ces écrivains n'est point restée étrangère à la rédaction des trois chansons sur les francs archers et les corporaux, chansons reproduites pages 272-279 de la deuxième série des *Chants historiques français*. Ces trois pièces, qui font la satire de ces anciennes compagnies tombées en désuétude, et dont les membres étaient presque tous incapables de servir activement à la guerre, se distinguent par une verve comique de bon aloi et par une grande facilité de versification. On y retrouve cette multitude de folles plaisanteries qui ont été faites de tout temps sur les milices bourgeoises. La chanson du *Franc archer* est surtout remarquable; elle est bien tournée et gaie au possible; enfin elle rappelle, par plusieurs côtés, la manière si franche, si souple, si naturelle, si vive et si enjouée de Villon, ce Voltaire du XVe siècle (2). Je ne pense pas que le lecteur soit fâché de la trouver ici.

CHANSON DU FRANC ARCHER.

1562.

Le franc archer à la guerre s'en va,
Testamenta comme un chrétien doit faire.
Il a laissé sa femme à son vicaire,
Et au curé les clefs de sa maison.
Viragon, vignette suz vignon.

Le franc archer belles armes avoit,
L'espée étoit d'une broche tortue,
Sa dague étoit d'une cuiller rompue,
D'un pot cassé faisoit son morion.
Viragon, vignette suz vignon.

(1) Leroux de Lincy, *Rec. de chants hist. fr.*, p. 342 et suiv.

(2) On trouve à la suite des *Œuvres* de ce poëte, parmi les pièces qui lui sont attribuées, un monologue satirique également consacré au *franc archer*.

Le franc archer un fort bel arc avoit
De bois pourry, la corde renouée;
Sa flesche étoit de papier empennée,
Le bout brûlé servoit de vireton.
Viragon, vignette suz vignon.

Le franc archer un corselet avoit
De beau fer blanc, les brassars faits de corne.
Ainsi armé se regarde et retorne :
Sangry, dit-il, me voilà beau garçon.
Viragon, vignette suz vignon.

Le franc archer un beau chappeau avoit,
De bourre étoit bien fillée et déliée
Sa chemise sur l'espaule nouée :
Toujours le vent lui souffle au crouppion.
Viragon, vignette suz vignon.

Le franc archer belles bottes avoit
De paille étoit, de vert ozier liées,
Chausses avoit de drappeau dessirées,
Une lardoire lui servoit d'esperon.
Viragon, vignette suz vignon.

Le franc archer une jument avoit
De poil fauveau, tant maigre et harassée,
Sa selle étoit de paille rembourrée;
Après suivoit son petit poulichon.
Viragon, vignette suz vignon.

Le franc archer chez son hôte arriva :
— Vertu, morgoy, jerniegoy, je te tue.
— Tout beau, monsieur, nos oysons sont en mûe.
Il l'appaisa d'une soupe à l'oignon.
Viragon, vignette suz vignon.

Le franc archer à son repas avoit
Du lard grillé, du lait clair pour potage,
Le plus souvent de l'eau pour son breuvage,
A son dessert mangeoit un champignon.
Viragon, vignette suz vignon.

Le franc archer de belle taille étoit,
Bossu, manchot, les jambes contrefaites,
Borgne et morveux, et jamais sans lunettes,
Ayant toujours les mules au talon.
Viragon, vignette suz vignon.

Le franc archer, preuds et vaillant estoit;
Il assailloit fort volontiers les mouches :
— Suz, disoit-il, il faut que je vous touches;
Mais une gueppe lui donna l'eguillon.
Viragon, vignette suz vignon.

Le franc archer revint en sa maison,
Bien empesché de retrouver sa rue,
Droit sur un pied faisant la grue,
Roide de froid étoit comme un glaçon.
Viragon, vignette suz vignon.

Le franc archer tant sa femme chercha,
Qu'il la trouva logée au presbytaire,
Couchée étoit (1). . . . . . .
. . . .
Viragon, vignette suz vignon.

. . . .
. . . .
. . . .
. . . .
Viragon, vignette suz vignon.

Le franc archer de Paris se disoit
Fils d'un marchand des bateaux capitaine,
Lui corporiau, son oncle porte-enseigne
Et son cousin étoit porte-bedon.
Viragon, vignette suzvignon.

Les chansons familières de soldats des XVe et XVIe siècles semblent avoir donné le ton à la muse française dans la production des œuvres comiques, satiriques et grivoises, qui, depuis ce temps jusqu'à nos jours, ont enrichi ou plutôt encombré son répertoire. C'est à cette source, par exemple, que doit avoir été puisé le fameux couplet sur Henri IV que j'ai déjà cité, et qui, d'après l'opinion générale, date du règne de ce prince (2). Il faut peut-être encore assigner la même origine à l'*Homme armé* (*lome armé*), chanson déjà connue au XVe siècle, et dont la vogue fut universelle dans le XVIe (3).

(1) Je supprime ici quelques vers et tout le couplet suivant, qui me semblent trop libres pour être rapportés.

(2) C'est sur le modèle de ce couplet, que Collé fit le reste de la chanson : *Vive Henri Quatre*, qui se chante sur le vieil air de danse des *Tricotets* ou du *Pas de Henri Quatre*, et qui parut d'abord dans une comédie de l'auteur intitulée : *La partie de chasse*. Les couplets modernes ne sont qu'une paraphrase de celui qu'on fait remonter au temps du monarque. Ils n'en partagent pas, à beaucoup près, la popularité. Cependant on s'est encore plu assez souvent à chanter celui qui commence par ces mots : *J'aimons les filles et j'aimons le bon vin...*

(3) Elle a servi de base à un grand nombre de compositions de Dufay, Busnois, Brumel, Pippelare, Josquin des Prez, Tinctor, Moralès, Palestrina, etc., et même à des œuvres de musique religieuse. La plupart des maîtres de cette époque ont écrit sur ce thème au moins chacun une messe, conformément à l'habitude singulière qu'on avait alors d'établir un contre-point sur une mélodie populaire, le sens des paroles en fût-il des plus mon-

Plusieurs historiens (1) ont voulu qu'elle ne fût autre chose que la chanson de Roland, mais ils se sont trompés, ou plutôt ils ont été induits en erreur par le titre qu'elle porte. Ce n'est pas, à vrai dire, une chanson de guerre; c'est une production dans le genre badin et grivois qu'on a rapprochée avec raison de cet air jadis si répandu : *Guernadier, que tu m'affliges*. Tinctor, dans son *Proportionales musices*, nous en a conservé les quatre premiers vers, lesquels semblent ne laisser aucun doute sur la nature de cette chanson. Les voici :

Lome, lome, lome armé
Et Robinet tu m'as
La mort donnée
Quand tu t'en vas, etc.

Enfin, deux curieuses parodies de complaintes chevaleresques et guerrières sont évidemment sorties de la même veine poétique. L'une est la facétieuse *nénie* de M. de la Palice, dont il a été déjà question plus haut; l'autre est la romance populaire intitulée : *Le convoi du duc de Guise*, qui paraît avoir servi de modèle à la célèbre chanson du XVIIIe siècle, *Malbrough s'en va-t-en guerre*, dont plusieurs strophes lui sont empruntées mot pour mot. Elle commence ainsi :

Qui veut ouïr chanson? (*bis*)
C'est du grand duc de Guise,
Et bon, bon, bon, bon,
Di, dan, di, dan, bon,
C'est du grand duc de Guise.

N. B. Ceci se parle :
Qui est mort et enterré.

Qui est mort et enterré. (*bis*)
Aux quatre coins du poële,
Et bon, bon, bon, bon,
Di, dan, di, dan, bon,
Quatre gentilhom's y avoit.

Quatre gentilhom's y avoit, (*bis*)
Dont l'un portoit son casque,
Et bon, bon, bon, bon,
Di, dan, di, dan, bon,
Et l'autre ses pistolets.

Et l'autre ses pistolets, (*bis*)
Et l'autre son épée,
Et bon, bon, bon, bon,
Di, dan, di, dan, bon,
Qui tant d'hug'nots a tués (2).

L'élément burlesque et satirique domine, en général, dans toutes les compositions des XVe et XVIe siècles qui avaient trait aux affaires du temps, et surtout aux guerres de partis. Rarement, — même dans les sujets les plus sérieux et les plus importants, — l'inspiration atteint aux cimes élevées où l'horizon poétique s'agrandit et s'éclaire. Nous ne trouvons nulle part, excepté dans les hymnes empruntées au culte et répétées au milieu des camps, les accents pompeux et solennels qui ont du retentissement jusque dans les siècles qui suivent. On eut beau former de nombreux recueils des impromptu plus ou moins piquants qui se chantaient alors en tous lieux (3), rien de tout

dains. De là un bizarre mélange du sacré et du profane, qui marque d'un cachet particulier les productions de ce temps, et que nous avons de la peine à nous expliquer aujourd'hui, bien que nous en ayons d'autres exemples dans les noëls et jusque dans les *cantiques* que chantent encore dans nos églises certaines confréries. Ces derniers ont souvent pour timbres des airs de vaudevilles, dont les textes originaux ne sont rien moins qu'édifiants.

(1) Burney, entre autres, dans son histoire de la musique (*History of music*, vol. II, p. 493).

(2) Leroux de Lincy, *Rec. de chants hist. fr.*, 2e sér., p. 287.

(3) Plusieurs de ces recueils ont été imprimés avec ou sans musique; d'autres sont restés manuscrits. Il existe un nombre assez considérable des premiers et des seconds à la Bibliothèque impériale ; entre autres, le Recueil manuscrit formé par Pierre de l'Estoile, et celui qui contient plusieurs chansons de François Ier. Il existe aussi une notable quantité de pièces détachées imprimées sur des feuilles volantes. Tous ces documents sont de la plus grande rareté, et ceux qui s'occupent de travaux historiques y attachent un grand prix. M. Leroux de Lincy a indiqué avec soin, à la suite de son ouvrage sur les chants historiques français, les titres des recueils qui lui ont fourni les matériaux de sa collection ; je vais en transcrire quelques-uns au hasard pour donner une idée de ce genre de publication : — *La fleur des chansons*. Les grans chansons nouvelles qui sont au nombre cent et dix, où est comprinse la chanson du roy, la chanson de Pavie, la chanson que le roy fit en Espaigne, la chanson de Romme, la chanson

cela n'est resté populaire, sinon une ou deux chansons du Béarnais. Henri IV passe, en effet, pour l'auteur des paroles de la romance *Charmante Gabrielle*, dont le maître de chapelle du Caurroy fit la musique; plusieurs lui attribuent, en outre, une autre poésie légère, très naïve et très gracieuse, *Viens, Aurore*, mais dont l'authenticité laisse néanmoins des doutes. François I[er], monté sur le trône de France longtemps avant lui, l'a précédé aussi dans l'art de rimer sur l'amour et sur la guerre. Ces deux vers qu'il a laissés tomber de sa plume :

Souvent femme varie,
Est bien fol qui s'y fie,

ne sont pas les seuls qu'il ait tracés, et on lui doit un assez grand nombre de poésies érotiques. Enfin, comme les braves soldats qui combattaient sous ses ordres, il a composé plusieurs poëmes relatifs à la bataille de Pavie. On peut citer, entre autres, une épître en vers qu'il écrivit pour une de ses maîtresses, et dans laquelle il raconte comment il fut fait prisonnier à la suite de ce désastre. Il fit aussi sur le même sujet, pendant son séjour en Espagne, une chanson très mélancolique, mais d'un style quelque peu obscur et quintessencié. On y trouve, cependant, exprimées avec autant de clarté que de noblesse les deux pensées suivantes, auxquelles on ne refusera pas d'être très poétiques et très chevaleresques :

Cueur résolu, d'autre chose n'a cure
Que de l'honneur.

Le corps vaincu, le cueur reste vaincueur.

Ce fut en présence de ce roi si valeureux et de toute sa cour, que fut exécutée, après la bataille de Marignan, une composition extrêmement originale du célèbre Jannequin. Cette composition, intitulée *la Guerre* (1), eut une grande célébrité pendant le XVI[e] siècle. Accueillie partout avec enthousiasme, elle avait, assure-t-on, la vertu de réveiller chez les auditeurs le sentiment de la bravoure et celui de l'orgueil national (2). Noël du Fail, qui écrivait dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, en rend témoignage en ces termes dans les *Contes et discours d'Eutrapel:* « Comme, par exemple, quand l'on chantoit la chanson de *la Guerre*, faite par Jannequin, devant ce grand roi François, pour la

---

des Brunettes et *Te remu tu*, et plusieurs autres nouvelles chansons, lesquelles trouveras par la table en suyvant. 1 vol. petit in-8° goth. — *Recueil des plus belles chansons de ce temps*, mises en trois parties, dont la première contient les chansons musicales et d'amours; la seconde et tierce parties contiennent les chansons rustiques et de la guerre, avec la Déploration de Vénus. Lyon, par Jean d'Ogerolles, 1559, in-16. — *La fleur des chansons nouvelles*, traittans partie de l'amour, partie de la guerre, selon les occurences du temps présent, composée sur chants modernes fort récréatifs. Lyon, 1586. — *Le rosier des chansons nouvelles*, tant de l'amour que de la guerre, contenant la pluspart des heureuses victoires obtenues en Auvergne et ailleurs. Lyon, 1580, in-16. — Ainsi, comme on le voit, les chansons d'amour étaient toujours mêlées aux chansons de guerre. Que cela peint bien le caractère français !

(1) Ou *la Bataille ou défaite des Suisses*, comme elle est aussi désignée ailleurs. Cette chanson se trouve dans plusieurs éditions des œuvres de Jannequin imprimées sous différents titres, entre autres, dans *Le difficile des chansons*, premier livre contenant vingt-deux chansons nouvelles à quatre parties, en quatre livres de la facture et composition de maistre Clement Jennequin. Lyon, Jacques Moderne, petit in-4° oblong, sans date. Elle forme la dix-septième pièce de ce recueil. De chaque côté de ces mots : *la Guerre*, sont figurés deux petits canons.

(2) On lit dans un recueil manuscrit d'anecdotes secrètes et amoureuses de la cour de France, depuis 1200 jusqu'en 1600, que mademoiselle de Limeuil, fille d'honneur de Catherine de Médicis, voulant mourir avec courage, se fit répéter, pendant son agonie, la *Défaicte des Suisses*. « Quand l'heure de sa fin fut venue, elle fit appeler son valet Julien... Celui-cy, entre autres talens, jouoit parfaitement du violon : « Julien, luy dit-elle alors, prenez votre » violon et sonnés moy toujours, jusqu'à ce que vous me voyiez » morte, car je m'y en vais, la *Deffaite des Suisses*. Et quand vous » serez sur le mot: *Tout est perdu*, » (probablement ces mots du texte original: *Escampe toute frelore*, dont mademoiselle de Limeuil rendait le sens en français « sonnez-le par quatre ou cinq fois le plus » piteusement que vous pourrez. » Ce que fit Julien, et elle-même luy aidoit de la voix ; et quand ce vint *Tout est perdu*, elle réitéra par deux fois, et, se retournant de l'autre coustés du chevet, elle dit à ses compagnes : *Tout est perdu à ce coup*. Et à bon escient, car elle décéda à l'instant. » La même anecdote a été racontée par Brantôme. Cette mademoiselle de Limeuil était la sœur de la belle de Limeuil, qui fut la maîtresse du prince de Condé.

victoire qu'il avoit eue sur les Suisses, il n'y avoit celuy qui ne regardast si son espée tenoit au fourreau, et qui ne se haussast sur les orteils pour se rendre plus bragard et de la riche taille (1). »

Le texte de cette chanson n'a pourtant d'autre mérite que d'offrir un tableau assez animé de la défaite des Suisses, au moyen d'un assemblage bizarre d'onomatopées, joint à une imitation plaisante du langage des vaincus. On le peut considérer comme un des plus anciens modèles de ces chansons comiques baragouinées qui plaisent tant aujourd'hui, et dont la *Leçon de valse du petit François*, par Amédée de Beauplan, est un des exemples les plus récents et les plus heureux dans le style militaire et grivois. Voici les paroles de la chanson de *la Guerre :*

Escoutez, escoutez
Tous, gentils Gallois,
La victoire du noble roy Françoys,
Du noble roy Françoys;
Et orrez (si bien escoutez)
Des coups ruez
De tous costez, de tous costez,
Des coups ruez de tous costez.

Soufflez, jouez, soufflez tousjours,
Tornez, virez, faictes voz tours,
Phifrez, soufflez, frapez tabours,
Soufflez, jouez, frapés tousjours,
Tornez, virez, faictes voz tours,
Phifrez, soufflez, frapez tabours,
Soufflez, jouez, soufflez tousjours.

Tonnez, tonnez, bruyez, tonnez,
Gros courtault et faulcons,
Pour resjouyr les compaignons,
Pour resjouyr les compaignons,
Les com, les com, les compaignons.
Von, von, von, von,
Von, von, von, von,
Paripatoc, von, von, von, von, von, von,
Paripatoc, von, von, von, von, von, von.

Farira, rira, rara, lale,
Farira, rira, lala, lala, lale,
Tarira, rira, lala, lala, lale,
Lalala, lalala, lalala, lalale,

REFRAIN.

Au fan feyne
Frerelelan, fanfan, feine
Frerelan, fan,
Frere le lan fan feine fan (2)!

I.

Boutez selle,
Boutez selle,
Pon, pon, pon, pon, pon, pon,
Masse, masse, ducque, ducque, lala, lala,
Lalala, lalala, lalala, lalala.
Donez des horions, pati, patac.
Tricque, tricque, tricque, tricque,
Tricque, tricque, tricque, tricque,
Trac, tricque, tricque, tricque,
Chipe, Chope, torche, lorgne,
Chipe, chope, serre, serre, serre.

Aventuriers, bons compaignons,
Bendez soubdain gentilz Gascons,
Nobles, sautez dans les arçons,
Armés, bouclés, frisques et mignons,
La lance au poingt, hardiz et prontz.
Donnez dedans,
Frapés dedans,
Soyez hardis
En joye mis,
Chascun sa saison!

La fleur de lys, fleur de hault pris,
Y est en personne.
Alarme, alarme, alarme,
Suivez tous le roy
Françoys;
Suyvez la couronne,
Sonnez, trompetes et clarons
Pour resjouyr les compaignons. (*ter*)

Boutez selle,
Boutez selle!
Avant, avant.
Gens d'armes, à cheval,
Gens d'armes, à cheval,
Gens d'armes, à cheval
Tost à l'estendart, tost à l'estendart,
Avant, avant.

(1) *Les contes et discours d'Eutrapel*, par le feu seigneur de la Hérissaye, gentilhomme breton, 1585. Rennes, in-8°. Réimprimé dans la *Bibliothèque* de l'éditeur Charpentier.

(2) FAN FEINE (ou FAN FEYNE), FAN FAN, FRERELAN FAN FEYNE, est l'un des assemblages de mots consacrés à la reproduction figurée des fanfares de trompettes. Cette espèce d'onomatopée a été transportée quelquefois au cor de chasse : nous en avons tiré *fanfare*, *fanfarer* et *fanfaron*. Ces mots se sont d'abord pris au propre; ils ont eu ensuite un sens figuré, et ont servi à exprimer l'importance présomptueuse d'un homme de peu de valeur qui cherche à surprendre l'opinion en l'étourdissant d'un vain bruit. Voyez le travail que j'ai publié sur le *Refrain*, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, 16e année (1849), nos 49-52.

Fan, fan, fan, fan,
Fan, feyne, fan.
Frere le lan, fan, feyne,
Frere lan, fan, feine fan, (*ter*)
Farira, rirara, lala, farira ri. (*ter*)
La, la, la, la,
Tricque, trac, tricque, tricque, trac,
Patac, tricque, tricque, trac.
Patipatac, patipatac,
Alarme, alarme,
Choc, choc, patipatac, patipatac.
Escampe toute frelore (1)
La tintelore frelore,
Escampe toute frelore
La tintelore frelore.
Escampe toute frelore, bigot! (*ter*)

Certes, il fallait un compositeur doué d'un mérite peu commun, pour mettre convenablement en musique des paroles si étranges. Jannequin était un des meilleurs contre-pointistes de son temps; les *nugæ difficiles* de son art, loin de le rebuter, stimulaient sa fantaisie. Il fit sur cette poésie, plus bizarre qu'harmonieuse, une pièce de musique imitative à quatre parties (2), dans laquelle il s'appliqua à reproduire les bruits de guerre indiqués dans le texte, tout en satisfaisant aux exigences de la composition vocale. La musique de Jannequin paraît avoir fait le succès de ce morceau. Outre la chanson de *la Guerre*, on a du même auteur *la Prise de Boulogne, la Réduction de Boulogne, le Siége de Metz, la Bataille de Pavie,* etc., œuvres du même genre, qui prouvent que Jannequin s'était en quelque sorte attribué la spécialité de mettre en musique les expéditions militaires du règne de François Ier (3). Il est présumable que ces différentes compositions furent exécutées dans les concerts de la cour et de la noblesse peu après les événements qui en font le sujet. A bien regarder les imitations qui s'y trouvent, notamment celles de la chanson dont j'ai donné le texte, il ne paraît pas impossible que le musicien ait eu en vue d'y rappeler, autant que le lui permettaient les ressources de la composition vocale, quelques-unes des sonneries alors en usage dans les armées, comme le *Boute-Selle* et *A l'estendart*, mentionnées dans le poëme relatif à la bataille de Marignan.

J'ai déjà fait voir dans mon *Manuel général de musique militaire*, que les batteries et les sonneries d'ordonnance des troupes ne sont pas complétement dénuées d'intérêt sous le rapport musical, et qu'elles peuvent même offrir au compositeur assez habile pour en tirer parti, d'assez jolis motifs. On ne sera donc pas étonné d'apprendre que, dès le xve siècle, plusieurs d'entre elles, principalement la *Marche* et la *Retraite*, reçurent un texte approprié, et formèrent ainsi de petites chansons qui eurent beaucoup de vogue. Les soldats, les premiers, imaginèrent de leur donner cette forme. En écoutant ou en fredonnant ces appels si connus, dont les rhythmes sollicitent vivement l'oreille, ils eurent l'idée d'y joindre quelques mots de leur invention. C'étaient le

(1) Imitation du baragouin tudesque que l'auteur attribue aux Suisses. D'autres versions du texte de *la Guerre* nous donnent « *descampir, tout est ferlore, by Gott!* » *Frelore* ou *ferlore* est là pour *verloren*, perdu; *Bigot* ou *by Gott* pour *bei Gott!* c'est un juron allemand. Dans la scène du naufrage où Panurge est transi de peur et croit tout perdu, Rabelais lui fait dire : « Zalas, Zalas, où sont nos boulingues? Tout est *frelore Bigoth.* » (*Pantagruel*, liv. IV, chap. 19.)

(2) Elle est à cinq parties dans l'édition de Paris de 1559, mais cette cinquième voix a été ajoutée par Verdelot.

(3) On voit par là que Jannequin a traité, dans le style vocal, l'espèce de musique imitative, à laquelle se rattachent ces morceaux quelquefois si bizarres et si extravagants, que l'on est convenu de désigner sous le nom de *batailles* et qui, de nos jours, sont principalement du ressort de la musique instrumentale. On se rappelle encore l'effet produit naguère par cette fameuse *Bataille de Prague*, où l'exécutant, chargé de transporter sur le clavecin ce belliqueux tumulte, était persuadé qu'il faisait clairement distinguer à ses auditeurs le bruit du canon, le cliquetis des armes, les commandements des chefs, les cris des soldats, les plaintes des blessés, les soupirs des mourants, les roulements de tambour et les fanfares de trompette. Et cependant personne ne contestera que la *Bataille de Prague* est une des conceptions les plus innocentes et les moins compliquées que l'on possède en ce genre. Si cette matière rentrait dans mon sujet, je me ferais un plaisir de donner ici une liste étendue de toutes les *batailles* qui ont été tracées par le pinceau des musiciens. Je dirais que Jemmapes, Austerlitz, Leipzig, Marengo, ont été *illustrés* de la sorte; que des pianistes nous ont donné des combats sur mer et des combats sur terre; que nous possédons, par exemple, un combat naval de Dusseck et un autre de Steibelt; que Steibelt, en outre, a peint la *destruction de Moscou*, que Johnson a décrit la bataille de la Belle-Alliance (*the Battle of Belle-Alliance*), et Wanhal le combat de Trafalgar; enfin, je rappellerais, en dernier lieu, que des maîtres très célèbres, en tête desquels vient se placer Beethoven, n'ont pas dédaigné de s'exercer quelquefois en ce genre.

plus souvent de simples propos de caserne, contenant l'expression de leur pensée intime sur les incidents journaliers du service; c'étaient aussi quelquefois des plaisanteries, des allusions à l'adresse des chefs, des camarades ou des ennemis. Quand la phrase s'allongeait un peu et se pliait au joug de la rime, on avait un vers, deux vers et bientôt un couplet. Ce fut principalement en Allemagne, dans les XVI[e] et XVII[e] siècles, qu'un grand nombre de propos soldatesques furent adaptés de la sorte à des coupes rhythmiques de batteries et de sonneries tant nationales qu'étrangères (1). Si l'on cherchait bien, il est probable qu'on trouverait parmi nous des traces non moins anciennes de cette habitude, qui paraît avoir été générale, et à laquelle les troupes sont restées fidèles (2). On en possède un exemple récent dans la fameuse chanson de *la Casquette du père Bugeaud*, qu'un de nos bataillons de zouaves improvisa un jour sur la fanfare d'une marche sonnée par les clairons. Je raconte plus loin le curieux incident qui leur fournit le sujet de cette chanson. Il s'agissait de retrouver une simple casquette, celle du maréchal. Les soldats, préoccupés de cette idée, se demandaient tout en marchant : *As-tu vu la casquette du père Bugeaud?* et ils cadençaient cette phrase sur l'air de la sonnerie, de manière à former le couplet suivant :

As-tu vu
La casquette
La casquette?
As-tu vu
La casquette
Du père Bugeaud?

Plusieurs de nos anciens vaudevilles, et quelques vaudevilles modernes, ont été chantés sur la *Marche nouvelle des mousquetaires*, sur le *Pas redoublé de l'infanterie française*, sur la *Marche de Turenne*, sur celle du *roi de Prusse*, etc., etc. Il est vrai que ces timbres, en maintes circonstances, leur étaient d'autant mieux appropriés que les vaudevilles, ainsi que je l'ai déjà insinué, ont eu souvent un caractère militaire.

Dans les XVII[e] et XVIII[e] siècles, point de bataille gagnée ou perdue sans un vaudeville; amis ou ennemis, vainqueurs ou vaincus, tout le monde passait sous les fourches caudines de ces vers frondeurs. *Frondeurs* est le mot, car la Fronde en fit éclore un nombre considérable. Du reste, les moindres circonstances de la paix ou de la guerre ravivaient en tous lieux cette flamme subtile de l'esprit français. Ici reparaissent les chants de soldats, historiques et politiques, dans le goût des anciennes chansons de soudards et d'aventuriers. Après la bataille de Fleurus, en 1690, on improvise des couplets moqueurs où l'on fait parler ainsi les soldats hollandais commandés par le prince de Waldeck :

Compagnons, pourquoi nous abatre?
Ne songeons qu'à doubler le pas.
Luxembourg fait le diable à quatre
Ayons des pieds, s'il a des bras;
Car des États (*bis*)
Nous avions ordre de combattre,
De vaincre nous ne l'avions pas.

---

(1) Telles que l'*ancienne retraite prussienne* sur les paroles allemandes : « Zu Bett, zu Bett, die Trommel geht, und dass ihr » Morgen früh aufsteht, und nicht so lang im Bette lêt. » La *retraite autrichienne* avec le texte : « Drei lederne Strümpf, zwei und drei » macht fünf, wenn ich eine verliere, hab ich doch noch viere. » Une *sonnerie* (*Hornsignal*) avec ces mots : « Kartoffelsupp und dann » und wann ein Schöpsenkop, Mehl Mehl Mehl! » Un signal français avec cette phrase : « Ist denn kein Infantrie, nicht mehr da, » nicht mehr da, nicht mehr da. » Un autre signal français, *l'Appel*, avec ce petit couplet : « Komm Kamerad komm, mit Sack und Pack, » kommst du nicht, so hol ich dich; so kommst du in Prison, komm » Kamerad komm! » Quand les soldats allemands voulaient nous décocher quelques traits satiriques de leur façon, ils le faisaient de préférence sur nos sonneries; de cette manière l'intention ironique ressortait davantage. Je me dispense de rapporter à ce sujet des plaisanteries sans sel oubliées depuis longtemps.

(2) Ainsi que le remarque avec raison Fr. Soltau, les exemples de textes composés sur des batteries de tambour, et principale-

Quoi de plus gai, dit la Harpe, que ce couplet contre Villeroi sur le refrain si connu : *Vendôme, Vendôme :*

Villeroi
Villeroi
A fort bien servi le roi...
Guillaume... Guillaume....

Et cet autre sur le même général fait prisonnier dans Crémone :

Palsembleu, la nouvelle est bonne,
Et notre bonheur sans égal,
Nous avons recouvré Crémone
Et perdu notre général.

Des refrains burlesques, des *dondaine, don don* (1), des *r'li r'lan tam plan* (2), des *tarare pompom* (3), des *tirelire* ou *turelure* (4), des *turlututu* (5), des *lanturlu* (6), des *lampons*, etc., etc., ont servi souvent de refrains aux vaudevilles militaires :

Bulonde a siégé Coni,
Mais il en est déguerpi
Sans tambours et sans trompette,
Faisant laide pirouette.
Lampons, lampons,
Camarades, lampons (7).

Les officiers maniaient la pointe du vaudeville aussi bien que la pointe de l'épée. On lit dans les *Mémoires du comte de Gramont*, après une relation du siége de Lérida : « La campagne de Catalogne finie de cette manière, nous revenions médiocrement couverts de lauriers, mais, comme M. le prince (de Condé) en avait fait provision en d'autres rencontres, et qu'il avait de grands desseins en tête, il eut bientôt oublié cette petite disgrâce. Nous ne faisions que goguenarder pendant

---

ment sur des rhythmes de marche, sont très nombreux, et l'on en pourrait citer en toutes sortes de langues, depuis le *Prenez vos sacs* des Français jusqu'au *Allah janssur es Sultân* des Turcs.

(1) Voici les dragons qui viennent
. . . .
Dondaine, dondaine, dondaine.
(Ancien vaudeville.)

(2) Ou *Ran tan plan tire lire*. Cette dernière forme est une double onomatopée qui rend l'effet du tambour accompagné du fifre. — *Ran tan plan* ou *r'li r'lan*, *rilan tam plan* ou *rataplan* imite les effets variés des coups de baguettes dans les batteries de tambour. *Rantamplan* ou *rataplan*, répété à intervalles égaux, indique parfaitement l'espèce de batterie nommée *rappel*. (Voyez mes articles sur le *Refrain*, loc. cit.)

(3) Exprime le son de la trompette joint au bruit du tambour. On emploie aussi, pour rendre ce dernier bruit : *patapan*, *patapatapan*, ou *patapatapon* ou *raplan plan*. *Pata, pata, pata, pon*, est le vers par lequel débute un ancien vaudeville.

(4) *Turelure*, prononcé à la manière des Provençaux, fait *toureloure*, et forme dans leur dialecte *turo luro* :

Turo luro, lou gaou canto.
(*Noëls* de Saboly, 1660.)

De là peut-être le plaisant sobriquet de *tourlourous* donné à nos jeunes fantassins, et qu'on appliqua vraisemblablement d'abord à ceux qui, venant du Midi, chantaient de préférence des *toureloure*.

(5) « *Turlututu* se rapporte principalement au son du fifre ou de la petite flûte, instrument qu'il a même servi à désigner en plaisantant. Frédéric le Grand, roi de Prusse, demandait un jour à ses officiers, qui, à leur avis, s'était montré le plus brave dans la journée. « C'est Votre Majesté, répondirent-ils unanimement. — » Vous vous trompez, répliqua Frédéric, c'est un fifre auprès du- » quel j'ai passé vingt fois pendant le combat, et qui, depuis la pre- » mière charge jusqu'à la dernière, n'a cessé de souffler dans son » *turlututu*. » On sait que pour apprendre à jouer de la flûte et de quelques autres instruments à vent, on souffle dans le tube en prononçant *tu tu tu tu*, répétition syllabique qui termine le mot *turlututu*. » (*Du refrain*, loc. cit.)

(6) « *Lanturlu, lanture*. Refrain d'un fameux vaudeville qui eut grand cours en 1629. « L'air, » dit la Monnoye, « en étoit brusque » et militaire. Des vignerons séditieux attroupés l'année suivante à » Dijon, un jeudi au soir 28 de février, et tout le jour du lende- » main, 1er de mars, furent de là nommés *Lanturlus*, parce qu'ils » faisoient battre cet air sur le tambour par la ville pendant leur » marche. Ils pillèrent plusieurs maisons, et cette sédition, quand » on en parle, est encore appelée le *Lanturlu de Dijon*. » (*Ibid.*)

(7) Vaudeville qui date de 1695. — Voy. Courtilz de Sandras, *Mémoires du marquis de Langallery*, la Haye, 1743.

le voyage. M. le prince était le premier à nous mettre en train sur son siége. Nous fîmes quelques couplets de ces *Lérida* qui ont tant couru, afin qu'on n'en fît pas de plus mauvais. Nous n'y gagnâmes rien ; nous eûmes beau nous traiter cavalièrement dans nos chansons, on en fit à Paris où l'on nous traitait encore plus mal (1). » Le maréchal de Saxe, qui était passionné pour la musique, et qui attachait une grande importance à l'emploi de cet art dans les manœuvres et à la guerre (2), se montrait non moins facile à cet égard que le prince de Condé : il aimait à entendre ses officiers et ses soldats répéter autour de lui de gais et malins vaudevilles. Il entretenait, dans son camp, une troupe ambulante, dont Favart était directeur, et qui jouait et chantait des impromptu sur ses victoires. On rapporte que, d'après son ordre, le chansonnier-directeur traçait dès la veille les couplets qui proclamaient le succès du lendemain, tant l'illustre maréchal était sûr de cueillir les lauriers promis à sa valeur (3). Mangenot, commissaire des guerres dans son armée, passa longtemps pour avoir rimé la chansonnette grivoise intitulée *les Adieux de la Tulipe*, mais plus souvent désignée par le vers initial du premier couplet : *Malgré la bataille qu'on livre demain*, etc. Cette chanson, dont l'origine se rattache à une campagne glorieuse, à celle de 1745, où Rocoux et Fontenoy illustrèrent nos drapeaux, eut tant de vogue, que l'on crut devoir l'attribuer à Voltaire. Quelques-uns prétendent qu'elle est de l'abbé Mangenot, frère du commissaire, qui n'osa s'en déclarer l'auteur, de peur de compromettre la dignité de sa soutane par des vers qui sentent un peu trop la pipe et le vin.

Cependant les vaudevilles n'étaient pas toujours des œuvres isolées, des poésies fugitives uniquement du domaine de la chanson. Ils avaient donné leur nom à de petites pièces dramatiques d'un canevas léger, dans lesquelles on intercalait un certain nombre de *vaudevilles* proprement dits, c'est-à-dire de couplets destinés à en égayer le fond par des traits piquants et malicieux sur les événements du jour. Ces couplets, qui se retenaient aisément, grâce à la musique légère sur laquelle ils se chantaient, se répandaient dans le public, qui les répétait à tout propos. Telle fut l'origine du *relan tamplan, tambour battant*, que nos soldats se rappellent encore, et qui parut d'abord comme *vaudeville* final dans la *Soirée des boulevards*, vaudeville dramatique de Favart, représenté en 1758, après un brillant avantage remporté par nos troupes sur les Anglais (4). Il fit alors d'autant plus de plaisir, qu'il était chanté par la jolie madame Favart, si chère au maréchal de Saxe, et en présence du régiment d'Orléans, qui s'était particulièrement distingué dans l'affaire dont il vient d'être parlé. On n'a pas de peine à se figurer les acclamations chaleureuses et les trépignements d'enthousiasme avec lesquels furent accueillis surtout les deux couplets suivants dont le dernier célèbre à juste titre les liens de fraternité qui, dans les rangs de notre glorieuse armée, unissent si étroitement l'officier au simple soldat.

Braves garçons que l'honneur mène,
Prenez parti dans Orléans ;
Not' coronel, grand capitaine,
Est le patron des bons vivants.
Dam' il fallait le voir en plaine
Où le danger était le plus grand,
Et r'li, et r'lan
Lui seul en vaut une douzaine,
Relan tamplan, tambour battant.

Nos offciers, dans la bataille,
Sont pêle-mêle avec nous tous :
Il n'en est point qui ne nous vaille,
Et les premiers ils sont aux coups.
Un général, fût-il un prince,
Des grenadiers se met au rang,
Et r'li, et r'lan
Fond sur l's ennemis et vous les rince,
Relan tamplan, tambour battant.

---

(1) A. Hamilton, *Mémoires du comte de Gramont.*

(2) Voy. plusieurs passages extraits des *Réveries*, dans mon *Manuel général de musique militaire*, p. 176 et suiv.

(3) Favart, qui excella comme chansonnier et comme auteur dramatique, a fait un grand nombre de pièces impromptu et de couplets exclusivement destinés à célébrer les triomphes du maréchal de Saxe, entre autres la victoire de Rocoux.

(4) Les Anglais, en guerre avec la France depuis deux ans, avaient fait une descente à Saint-Brieuc ; mais le duc d'Aiguillon, s'avançant à leur rencontre, leur prit 700 hommes, en fit tuer 4,000, et les força de se rembarquer.

Lors de la mort du maréchal de Saxe, le vaudeville, mettant un crêpe à sa lyre mignonne, en tira une complainte funèbre, dont le trépas du grand guerrier fut le sujet ; mais comme le rire touche de près aux larmes, et que la parodie, en matière de chanson, ne perd jamais ses droits, l'air de cette complainte devint celui de cette affreuse et lugubre rapsodie qui a malheureusement pris rang parmi nos chants populaires sous le titre de *Complainte de Fualdès*.

Ainsi, c'était avec des vaudevilles que les troupes françaises, au XVIIIe siècle, supportaient patiemment les fatigues de la guerre, et trompaient l'ennui des longues garnisons. Les officiers répétaient ceux qu'ils avaient entendu chanter au théâtre, ou bien, comme je l'ai dit plus haut, ils en composaient eux-mêmes. Outre la poésie bachique et satirique, ils cultivaient surtout avec succès le genre érotique et badin. Plusieurs se sont fait une certaine réputation en ce genre, comme : le Parisien de la Fond, capitaine de dragons du régiment de la reine, qui était de la société de M. de Vendôme ; Saint-Gilles, qui avait servi dans les mousquetaires, et qui fit des parodies et des chansons (1) ; Bussy-Rabutin, dont les piquants impromptu étaient fort recherchés à la cour et dans les réunions de jeunes officiers ; le prince de Condé, qui ne laissa pas de rimer quelques gais propos et quelques gaillardises ; le comte de Bonneval, qui servit avec distinction sous Catinat et Vendôme, et qui, dans sa jeunesse, écrivit cette jolie boutade épicurienne : *Nous n'avons qu'un temps à vivre;* le marquis de Boufflers, moitié abbé, moitié soldat, qui fut chansonnier et capitaine de hussards ; enfin d'autres encore, dont les noms et les productions sont plus ou moins connus.

Il est fâcheux que les tableaux tracés par ces plumes légères, spirituelles et gracieuses, manquent de noblesse et d'élévation, et qu'ils nous offrent le plus souvent une peinture assez équivoque des mœurs efféminées ou grossières des ruelles et des cabarets. Que devient ici la muse guerrière avec ses généreux élans? Hélas ! elle s'oublie au sein d'une ivresse qui n'est plus celle des combats. Travestie en bacchante, elle prend part aux brutales orgies des la Tulipe et des la Ramée, ces types du soldat viveur aux XVIIe et XVIIIe siècles. Quand la générale bat, abrutie par les fumées du vin, elle essaie en vain de se rappeler les récits héroïques du passé. Impuissante à retrouver des accents vraiment épiques, elle laisse les troupes marcher à l'ennemi avec les airs familiers du bivouac et de la caserne : *Malgré la bataille* et *Relan tamplan tambour battant.* Nos victoires la trouvent également muette, du moins ne nous donne-t-elle, en guise de bardits, que des flons-flons de vaudeville. Ce seront, par exemple, des chants de triomphe conçus dans la forme des improvisations soldatesques, soit la chanson de Vadé sur la prise de Berg-op-Zoom, ou celle de Collé, *Le port Mahon est pris*. Ce sera peut-être encore moins que cela, des airs à boire, des gaudrioles, et toutes ces gravelures qui courent les rues et affriandent la populace.

La chanson, au lieu de nourrir l'esprit du soldat des grands faits de l'histoire, en était venue à ne plus l'entretenir que d'aventures galantes et d'héroïnes de bas étage. C'était d'abord la belle Fanchon, non pas cette Fanchon la vielleuse, dont on a célébré depuis les pudiques attraits, mais Fanchon la luronne, qui a laissé des souvenirs traditionnels dans nos régiments. C'étaient ensuite les *Manons* de toute espèce, *Manon Giroux*, *Manon la ravaudeuse*, et surtout *Manon de Nivelle*, la célèbre, l'intéressante Manon, qui n'hésite pas à revêtir l'uniforme de soldat dans le régiment de Provence, pour suivre son infidèle surnommé à juste titre *Sans-Quartier* dans la chanson. C'était encore la *belle Bourbonnaise*, la *maîtresse de Blaise*, dans laquelle la malignité publique voyait un portrait peu flatté de la Dubarry, et dont on chantait la triste et lamentable histoire dans les carrefours avec forces contorsions, ricanements et grimaces (2). C'était enfin... Mais qu'est-il besoin de rappeler ici

(1) Il y en a plusieurs imprimées dans les recueils de Ballard et dans la *Muse mousquetaire*, collection du temps.

(2) Ce fut surtout un chanteur des rues, devenu célèbre sous le nom de *grimacier*, qui la fit connaître à Paris, et lui donna une grande vogue par le talent tout particulier avec lequel il l'interprétait. Cet homme cessa de se faire entendre pendant la Révolution, mais sous l'Empire il reparut en public, et chanta de nouveau dans les rues la *Bourbonnaise*.

les noms et les types trop connus de cette littérature égrillarde dont l'influence sur la poésie guerrière a été si marquée et surtout si funeste? La plupart de ces productions, d'ailleurs, vu la faveur qu'elles obtinrent dans l'origine, sont malheureusement classées parmi nos chants populaires. Il n'y a guère de recueils spécialement consacrés à ces derniers où elles ne figurent avec d'autres pièces conçues dans le même goût, mais plus modernes. Il faut bien l'avouer, depuis le règne de Louis XIV jusqu'à nos jours, cette mine trop féconde n'a cessé d'être exploitée, et l'on est forcé de reconnaître qu'elle ne l'a pas été seulement par des plumes médiocres. Peut-être n'est-ce pas tout à fait sans motif que Voltaire passe pour avoir produit quelques bluettes en ce genre, et que plusieurs croient devoir lui attribuer *Malgré la bataille, Adieu donc, cher la Tulipe*, et même *Dans les gardes françaises*, qui néanmoins, d'après l'opinion la plus répandue, est l'œuvre de Vadé. En effet, s'il n'a pas écrit précisément toutes ces chansons, il peut avoir eu de temps en temps la fantaisie, comme Gœthe l'eut aussi un jour parmi les Allemands, d'ennoblir, ou plutôt d'améliorer, quant au style et à la forme, la poésie soldatesque. Il est vrai que, d'après le ton gaillard qui règne dans ses œuvres légères, on ne saurait douter qu'il n'ait rempli cette tâche tout autrement que l'a fait le poëte de Weimar, dont la muse, presque toujours fidèle au culte de l'idéal, a enfanté de si beaux *Lieder :* le chantre de la Pucelle, dans son enjouement peu naïf, dépassait souvent, on le sait, les limites que la décence et la morale imposent aux écrivains. Cependant il est juste de reconnaître que la dissolution des mœurs, qui parvint à son apogée sous la Régence, qui signala encore le règne peu glorieux de Louis XV, et qui aboutit fatalement aux orgies révolutionnaires, avait conduit naturellement les poëtes à le prendre sur ce ton. Mais ce qui paraît inexplicable, et ce dont on est frappé malgré soi, c'est que le siècle de Louis XIV, ce siècle si fécond en grands hommes et en actions d'éclat, n'ait pas enfanté un seul chant vraiment digne de son faste monarchique et de sa splendeur militaire. Excepté une épître très connue de Boileau au Roi sur le passage du Rhin et une ode du même auteur sur la prise de Namur (1), la poésie héroïque n'a rien produit de marquant sous ce règne en l'honneur du nom français. Ainsi, point de chants patriotiques remuant chez tous la fibre nationale, point de chants guerriers exaltant les masses par le récit éloquent des exploits de nos grands capitaines, les Condé, les Turenne, les Catinat, les Luxembourg et les Villars ; mais en haut lieu de fades allégories, de plats dithyrambes (2), et peut-être quelques hymnes de cour à la louange du souverain. On doit à la duchesse de Perth la révélation d'un fait qui serait très curieux, s'il était parfaitement exact. Elle parle dans ses *Mémoires* d'un cantique que les demoiselles de Saint-Cyr chantaient en l'honneur de Louis XIV : « Lorsque le roy tres chrestien entroit dans la chapelle, tout le chœur desdites demoiselles nobles y chantoit à chaque foys les parolles suivantes, et sur un très bel ayr du sieur de Lully :

Grand Dieu, sauvez le roy !
Grand Dieu, vengez le roy !
Vive le roy !
Que toujours glorieux,
Louis victorieux,
Voye ses ennemis
Toujours soumis !
Grand Dieu, sauvez le roy !
Grand Dieu, vengez le roy !
Vive le roy !

(1) On a aussi de Boileau une autre ode composée à l'occasion du bruit qui courut, en 1656, que Cromwell et les Anglais allaient déclarer la guerre à la France. Cette ode, qu'il écrivit à l'âge de dix-huit ans, l'honore encore plus comme Français que comme poëte. On y remarque, cependant, des passages énergiques, qu'on dirait écrits à l'époque où les Rouget de Lisle et les Chénier adressaient à l'étranger leurs défis belliqueux. Je citerai surtout ces deux vers appliqués à ceux que l'épée de Jeanne d'Arc repoussa :

Et leur corps, pourris dans nos plaines,
N'ont fait qu'engraisser nos sillons.

(2) Pour montrer jusqu'où les apologistes de Louis XIV pous-

Il résulte des renseignements fournis par la duchesse de Perth dans le passage de ses *Mémoires*, d'où sont tirées les lignes qui précèdent, que l'air de cette espèce de *Te Deum* non officiel composé pour Louis XIV, — *le bel ayr du sieur de Lully*, comme elle le dit en propres termes, — se trouve être précisément celui qui se chante sur les paroles du *God save the king*, si bien qu'elle-même n'hésite pas à déclarer que le chant national des Anglais tire son origine du cantique dont on vient de lire le texte. Une tradition, conservée dans la maison de Saint-Cyr, semble établir la même chose. Elle porte que le compositeur Haendel, pendant sa visite à la supérieure de cette maison, avait demandé et obtenu la permission de copier l'air et les paroles de l'invocation gallique, et qu'il l'avait ensuite offerte au roi Georges comme étant de sa composition. La marquise de Créquy, en racontant le même fait dans ses *Souvenirs*, ajoute que les paroles de l'air étaient de madame de Brinon, que Lully, d'après l'ordre de madame de Maintenon, les avait mises en musique pour la maison de Saint-Cyr, et que chaque fois que Louis XIV visitait cet établissement, les jeunes filles les lui chantaient. Toutefois ces assertions ont trouvé des contradicteurs. D'autres soutiennent que le *God save the king* n'a pas une origine française, que Lully n'en a pas composé la mélodie; que Haendel ne s'est pas rendu coupable d'un plagiat aussi déshonorant pour sa grande renommée que l'est celui dont on l'accuse (1); que les paroles françaises citées par la duchesse de Perth ne sont qu'une traduction de l'anglais; qu'en fin de compte, le chant national de nos voisins d'outre-Manche a pour auteur un de leurs musiciens que plusieurs disent être John Bull, d'autres Purcell, d'autres encore, — et ceux-ci forment la majorité, — Henri Carey (2). Tout cela est depuis longtemps l'objet de vives controverses dont je n'ai pas à m'occuper ici; la question reste pendante et ne sera probablement pas jugée de sitôt. Quoi qu'il en soit, si l'on voulait admettre, conformément à l'opinion émise par la duchesse de Perth, que le *God save the king* est effectivement de Lully, on pourrait dire que Louis XIV a vu naître, sous son règne, un chant monarchique d'un beau caractère, principalement sous le rapport musical; mais ce qu'on ne saurait dire, c'est qu'il ait inspiré un seul hymne héroïque digne de figurer parmi les monuments destinés à transmettre le souvenir de ses victoires.

La secousse violente d'une révolution vint arracher brusquement la muse guerrière à l'espèce de torpeur dans laquelle l'avaient plongée, pendant plus d'un siècle, et les débauches d'esprit d'une littérature corrompue et les accents fades et monotones des panégyristes de cour. Cependant cette longue inaction lui avait été fatale. Dans son sein refroidi, le feu sacré s'était éteint. Pythonisse déchue, elle remontait avec peine sur son trépied. Sa voix d'abord fut couverte par les bruits effrayants de la tourmente révolutionnaire. Des clameurs étranges s'élevaient des rangs de la foule qui entourait les palais de nos rois : les sauvages bardits de la populace en démence, le *Ça ira* et la *Carmagnole*, étaient vociférés plutôt que chantés avec des hourras joyeux qui étaient des cris de mort. Ces chants, dont le souvenir seul retrace dans la pensée de sinistres images, n'avaient cependant rien d'effrayant ni de sanguinaire par leur origine. L'air du *Ça ira* était celui du *Carillon national*,

---

saient l'hyperbole, il suffit de citer l'ouvrage suivant : *L'Apollon françois, ou le parallèle des vertus héroïques de Louis le Grand, XIVe de ce nom, avec les proprietez et les qualitez du soleil, par Brice Bauderon, Masconnais.* Mâcon, 1681. Boileau lui-même, lorsqu'il lui arrive de manier l'encensoir, se montre gauche et embarrassé; la première strophe de son ode sur la prise de Namur se termine assez ridiculement par ces deux vers :

Et vous, vents, faites silence,
Je vais parler de Louis.

(1) A vrai dire, presque tous les grands compositeurs ont commis sans scrupule des plagiats semblables, notamment Weber et Mozart, et il ne paraît pas que l'éclat de leur renommée en ait été obscurci, bien qu'on ne se soit pas fait faute de les leur reprocher publiquement.

(2) Des détails intéressants sur ce sujet se trouvent dans l'ouvrage intitulé : *A Collection of national English airs, consisting of ancient songs, ballads and dance tunes, interspersed with remarks and anecdotes, and preceded by an Essay on English minstrelsy. Edited by W. Chappell.* London, 1838, t. I, p. 83-89. — Le spirituel article consacré au *God save the king*, dans l'excellent dictionnaire de musique de M. Gathy (*Musikalisches Conversations-Lexicon*, Hamburg, 1840) offre un résumé clair et substantiel des principales opinions émises sur l'origine de ce chant célèbre.

contredanse fort à la mode du musicien Bécourt, que la reine Marie-Antoinette elle-même jouait sur son clavecin. Lors des travaux exécutés par le peuple au Champ de Mars pour la grande fête de la Fédération célébrée le 14 juillet 1790, les Parisiens, qui maniaient la pioche et roulaient la brouette, en s'excitant les uns les autres à mener bon train cette besogne patriotique, fredonnaient gaiement l'air du *Carillon national*, dont le rhythme vif et entraînant soutenait leur ardeur. Quelqu'un alors imagina d'y placer les mots *Ça ira, ça ira* que la mélodie en quelque sorte portait avec elle, et que la circonstance motivait parfaitement. Mais bientôt des paroles sinistres suivirent cet innocent début. Le *Ça ira* devint une sorte de pilori où les passions politiques attachèrent successivement tous les objets de leur haine. S'inspirant de quelques couplets déjà connus, le chanteur public Ladré, à qui l'on doit beaucoup de compositions semblables, fit avec ce refrain une assez longue chanson, dont les paroles n'ont pas tout à fait la brutalité des autres versions populaires du *Ça ira*. On prétend que le général Lafayette inspira cette œuvre, qu'il eut soin de la revoir avant de la répandre, et qu'il en adoucit les passages trop violents. Le couplet suivant, aux idées duquel il n'y a rien à reprendre, mais dont le style eût exigé des rectifications, ce à quoi on ne songeait guère, fait appel aux sentiments belliqueux des Français :

Ah ! ça ira, ça ira, ça ira,
Petits comme grands sont soldats dans l'âme,
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira,
Pendant la guerre aucun ne trahira.
Avec cœur tout bon Français combattra,
S'il voit du louche hardiment parlera.
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira...

L'air du *Ça ira*, arrangé en marche militaire, fut joué et chanté par les troupes. Grâce à son allure rapide et bien cadencée, il constituait pour l'époque un excellent pas redoublé. Il fut un des premiers chants patriotiques, nés de la grande révolution de 1789, qui conduisirent nos armées à la victoire. Cette glorieuse mission le relève un peu à nos yeux. Il faut en dire autant de la *Carmagnole*, composée environ trois ans après la chanson précédente (en 1792), et dont les paroles, plus sanguinaires encore que celles du *Ça ira*, forment avec la musique qui les accompagne, et qui est fort gaie, un contraste des plus bizarres. Cette étrange production parut au moment où nos troupes venaient d'entrer triomphantes dans la Savoie et le Piémont, dont Carmagnole est une ville forte. On ne peut dire si l'air et la danse de la *Carmagnole* sont originaires de ce pays, ou si elles ont été faites, en France, à l'occasion de ces récentes victoires. Toujours est-il que la *Carmagnole*, comme le *Ça ira*, fut jouée en pas redoublé dans la musique militaire, et adoptée par tous nos régiments.

Ainsi, deux des premiers chants patriotiques qui portèrent à l'étranger le défi héroïque des citoyens français étaient des *airs de danse !* Quelle singulière impression devaient faire sur l'ennemi ces bandes armées, composées en partie de jeunes volontaires, et qu'on disait si misérables et si mal équipées, lorsqu'elles s'avançaient vers lui avec assurance, en chantant des refrains où se peignaient à la fois la plus grande énergie et la plus folle gaieté. Il se demandait, sans doute, si c'étaient là des héros ou des enfants, et si l'on pouvait redouter des soldats qui venaient braver la mort avec des mélodies folâtres. Nos loustics lui répondaient :

Le Français, quand il chante,
Fait danser l'ennemi (1)...

et ils ne tardaient pas, en effet, à lui donner les violons.

(1) Refrain d'une chanson populaire du temps.

Cependant le *Ça ira*, la *Carmagnole*, et toutes les productions du même genre, enfantées pendant la première Révolution, ne s'élevèrent jamais à la hauteur des chants héroïques proprement dits ; ils n'étaient même, à vrai dire, qu'une parodie triviale des accents belliqueux. D'autres inspirations, plus conformes au génie de notre nation, devaient remplacer sur les champs de bataille ces *nénies* de la terreur et ces complaintes de l'échafaud. Inspirée par l'amour de la patrie, la muse des combats reprit sa lyre d'airain, et sa voix puissante réussit à dominer les bruits immondes, quand elle s'écria :

Allons, enfants de la patrie,
Le jour de gloire est arrivé !

La *Marseillaise !*... chant immortel qui survivra au souvenir de toutes les vicissitudes auxquelles il a été mêlé !

Ce n'est pas sans raison que la *Marseillaise* est comparée par les uns aux plus beaux chants guerriers de la Grèce antique, par les autres aux plus éloquentes manifestations des bardes. L'effet extraordinaire que cet air produit toujours sur les Français, quel que soit le régime politique en faveur parmi eux, l'admiration universelle qu'il excite, et dont ne parviennent pas à se défendre ceux mêmes qui craignent le plus de se rappeler les temps orageux où il vit le jour (1), l'étonnement mêlé d'effroi qu'il inspire aux peuples qui ont pris les armes contre nous, et qui de longue date ont été à même d'apprécier son influence prestigieuse sur le champ de bataille, tout concourt à faire de cette production exceptionnelle un des plus beaux monuments élevés à la gloire du nom français.

La *Marseillaise* a été pour notre génération ce que la chanson de Roland fut pour nos aïeux, un appel aux armes, un chant d'attaque, un cri de ralliement. C'est comme hymne de guerre qu'elle a été conçue ; c'est comme hymne de guerre qu'elle passera à la postérité. L'emploi qui en a été fait aux plus mauvaises heures de la première Révolution n'est qu'une phase accidentelle de son histoire. Créée sous le titre de *Chant de l'armée du Rhin*, elle eut pour but, dès l'origine, d'exciter les Français à repousser l'étranger, et non de les armer les uns contre les autres. Ce n'est pas la faute du généreux sentiment qui l'a dictée, si le hasard l'a souvent jetée aux mains des séditieux comme un instrument de trouble et de discorde. Quelques détails sur son origine doivent trouver place ici. Je les emprunte en partie à un travail que j'ai rédigé depuis longtemps sur ce sujet d'après des documents puisés aux sources les plus authentiques.

Rouget de Lisle, officier du corps de génie, se trouvant à Strasbourg, fut invité à un dîner donné par le maire de la ville, M. de Dietrich. Il y avait à ce dîner environ une douzaine de personnes. Pendant le repas, la conversation roula sur les troubles politiques, qui semaient alors une grande agitation dans les esprits ; on parla surtout de la guerre qui venait d'être proclamée, et l'on forma le vœu que, dans cette circonstance solennelle, quelque inspiration vraiment héroïque répondît aux sentiments d'enthousiasme de la nation. Rouget de Lisle, qui, dans ses moments de loisir, cultivait avec succès la poésie et la musique, se sentit enflammé par ces discours. Il rentra chez lui en proie à une exaltation fiévreuse. Loin de prendre du repos, il passa la nuit à improviser les paroles de la *Marseillaise*, dont il composait à mesure l'air sur son violon. Son œuvre terminée, il alla

(1) Une des princesses de la famille des Bourbons, la duchesse d'Angoulême, qui, dans son enfance, ne connut que le malheur, et qui, plus que toute autre, avait à redouter un pareil souvenir, fut curieuse un jour d'entendre la *Marseillaise*, dont elle connaissait la célébrité, mais dont sa mémoire ne pouvait lui retracer les accents. Elle fit part de ce désir à une personne qui avait l'honneur d'être admise dans son intimité, mais qui hésita longtemps avant d'oser la satisfaire. Enfin, elle lui apporta le terrible bardit national. La duchesse d'Angoulême se le fit jouer sur le piano ; elle essaya elle même d'en frapper les notes sur les touches, et déclara ensuite que, de ce moment, elle s'expliquait parfaitement l'enthousiasme que l'air de la *Marseillaise* a le don d'exciter.

le matin la remettre au maire. Une parente de ce dernier, mademoiselle de Dietrich (1), s'assit au piano et la déchiffra. Rouget de Lisle, qui ne s'était pas encore bien rendu compte de ce qu'il avait fait, ainsi qu'il l'avoua souvent depuis, put se convaincre, en voyant l'enthousiasme se peindre sur le visage des auditeurs, que sa création n'aurait pas un succès ordinaire. Les convives de la veille furent réunis à la hâte, ils accueillirent le nouveau chant national avec des transports d'admiration. On s'empressa de copier l'air et de le distribuer aux musiciens, qui l'exécutèrent sur le passage des troupes.

Les soldats, entendant pour la première fois cette musique puissante, dont les mâles accents résonnaient jusqu'au fond de leur âme, se disaient les uns aux autres tout surpris de ce qu'ils ressentaient : *Qu'est-ce donc que ce diable d'air, il a des moustaches !* On assure qu'au lieu de 600 hommes qui devaient s'enrôler comme volontaires, il s'en trouva soudain près de 1,100 dans les rangs.

Ce fut sous le titre de *Chant de l'armée du Rhin* que Rouget de Lisle publia, et répandit à Strasbourg, son hymne civique, comme le prouve un fac-simile de l'édition originale que j'ai entre les mains. Cet hymne, ayant paru dans un journal constitutionnel, dont M. de Dietrich était directeur, fut connu à Marseille par cette voie. L'un des bataillons marseillais s'en empara et le fit entendre à la garde montante. Plus tard, un peu avant le 10 août, les bandes armées qui, sous la conduite de Barbaroux, allaient tenter la destruction de la monarchie, le chantèrent pour la première fois à Paris (2), et c'est de là qu'il fut nommé par le peuple *Hymne* ou *Marche des Marseillais*, puis enfin *Marseillaise* (3).

Cependant les soldats l'avaient tous adopté, et les généraux reconnaissaient sa merveilleuse influence. L'un d'eux écrivait au Directoire : « J'ai gagné la bataille, la *Marseillaise* commandait avec moi. » Un autre venait demander « un renfort de 1,000 hommes ou une édition de la *Marseillaise.* » Un troisième disait : « Sans la *Marseillaise*, je me battrai toujours un contre deux ; avec la *Marseillaise* un contre quatre. »

Par leurs gémissements et leurs larmes, les peuples qu'elle avait décimés lui rendaient un nouvel hommage. Il y a des poëtes étrangers qui l'ont chantée sur le mode plaintif des regrets et des souvenirs amers : « Cruel, s'écrie douloureusement Kotzebue, en s'adressant à l'auteur de la *Marseillaise*, barbare ! combien de mes frères n'as-tu pas fait périr ! » — « Votre hymne, disait Klopstock à Rouget de Lisle, avec lequel il s'était rencontré à Hambourg, a moissonné 50,000 braves Allemands. Dans les ouvrages publiés au delà du Rhin, on l'appelle souvent la *dangereuse Marseillaise.* « Une fois, comme le jour venait de poindre, dit un officier allemand qui avait fait la campagne de 1792, nous entendîmes sonner l'alarme. Personne ne pouvait se rendre compte des bruits qui retentis-

(1) Désignée souvent par erreur comme sa femme ou sa fille.

(2) Les historiens rapportent que les Marseillais, lors de leur arrivée tumultueuse dans la capitale, allèrent loger la nuit du 3 ou 4 août dans le bâtiment des Cordeliers, et que, immédiatement après, la section du Théâtre-Français, qui avait pris le titre de *section de Marseille*, donna, en leur honneur, une fête où l'hymne civique de Rouget de Lisle fut exécuté pour la première fois à Paris. J'ignore si ce fait est exact. En tout cas, il s'agit ici d'une exécution publique et solennelle. Or, rien ne donne lieu d'affirmer que les Parisiens n'aient pas eu occasion antérieurement d'entendre jouer, chanter ou lire, dans des cercles particuliers, le *Chant de l'armée du Rhin*, qui, depuis quelque temps déjà, retentissait à la frontière. Il est certain que Rouget de Lisle chercha de bonne heure le moyen de le faire connaître dans la capitale. Nous voyons qu'il s'était adressé, pour cela, tant à Méhul qu'à Grétry. Celui-ci dit, à ce sujet, dans ses *Mémoires* (t. III, p. 13) : « On a attribué l'air des Marseillais à moi et à tous ceux qui y ont fait quelque accompagnement ; l'auteur de cet air est le même que celui des paroles, c'est le citoyen Rouget de Lisle. Il m'envoya son hymne, *Allons, enfants de la patrie*, de Strasbourg, où il était alors, six mois avant qu'il fût à Paris. J'en fis, d'après l'invitation de l'auteur, tirer plusieurs copies que je distribuai. »

(3) C'est le peuple, en effet, qui a baptisé la *Marseillaise* ; les dénominations choisies par l'auteur n'ont point prévalu. D'abord intitulée *Chant de l'armée du Rhin*, comme il est dit ci-dessus, elle parut dans les *Essais en vers et en prose* de Rouget de Lisle imprimés à Paris, chez Didot, avec la désignation suivante :

LE CHANT DES COMBATS, VULGAIREMENT L'HYMNE DES MARSEILLAIS.

Aux mânes de Sylvain Bailly, premier maire de Paris.

Exegi monumentum. . .
(HORACE, Ode XXX, lib. III.)

STRASBOURG, *jour de la proclamation de la guerre.*

saient au loin : on croyait entendre des cris, des roulements de tambour, des coups de canon. C'était bien tout cela effectivement. Les Français, qui s'étaient rapprochés de nous depuis quelques heures, saluaient l'aube matinale et en même temps l'ennemi, en répétant l'*hymne terrible* des Marseillais. Décrire l'effet de cet hymne chanté par des milliers de voix est chose humainement impossible. »

La *Marseillaise* a toujours eu en Allemagne de nombreux admirateurs. L'auteur d'une série d'articles à la louange de nos chants nationaux, articles publiés dans la *Gazette musicale de Leipzig* (1798-1799), déclare qu'il ne trouve rien de comparable à l'*Hymne des Marseillais*, cet hymne appelé à devenir le brevet d'immortalité de Rouget de Lisle, si ce n'est le refrain de la *Marche des Pyrénées* chanté alors dans son pays par nos régiments de dragons : *Mourons pour la patrie, C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie* (1). D'autres écrivains citent la *Marseillaise* dans leurs ouvrages de théorie musicale comme le type par excellence de la marche guerrière. Les artistes se la proposent pour modèle, ils regrettent de n'avoir rien à lui opposer. Le Dr Grosheim, littérateur et musicien estimé, s'écrie d'un ton mélancolique : « Sera-t-il dit que nous ne créerons jamais rien de semblable ? » Enfin, si quelques-uns prétendent que la muse républicaine n'a eu dans son élan lyrique qu'une seule inspiration sublime, qu'un seul enfantement glorieux, la *Marseillaise*, ils ajoutent aussitôt, — et ce témoignage est bien de nature à nous dédommager de leur critique, — la lionne n'avait fait qu'un petit, mais ce petit était un LION : *Die Lœwin gebar nur ein Junges, aber es war ein Lœwe* (2).

Longtemps nos troupes éprouvèrent la puissance de cet air, qui, en toute circonstance, leur aidait à braver la fatigue, ainsi que le danger. L'abbé de Montgaillard, dans son *Histoire de France*, fait intervenir la *Marseillaise* au passage du mont Saint-Bernard. « Pendant toute la durée du passage, dit l'écrivain de la Restauration, la musique des régiments n'a cessé de se faire entendre ; ce n'est que dans les endroits des plus grandes difficultés que le pas de charge vient ranimer la vigueur des soldats. Lorsque la tête de la file fait halte, les soldats apaisent leur faim et leur soif avec du biscuit trempé dans de la neige fondue entre leurs mains, et allégent leurs fatigues en chantant des airs nationaux. L'*Hymne des Marseillais*, qui exerça une si puissante influence dans les armées républicaines de 1793 et 1794, est chanté avec enthousiasme par les soldats de Bonaparte ; les échos des Alpes retentissent de ces strophes qui décidèrent si souvent la victoire, qui firent trembler les ennemis de la France. »

La Convention apprécia le mérite de ce chant célèbre. Elle le faisait exécuter à l'ouverture, et quelquefois au milieu de ses séances, notamment quand on annonçait quelques nouvelles victoires remportées par les armées de la République. De plus, elle le mit au premier rang des airs patriotiques, qui, aux termes d'une loi du 26 messidor an III (1795), devaient être joués par tous les corps de musique des gardes nationales et des troupes de ligne (3). Après avoir rendu justice à l'œuvre, elle rendit hommage à l'auteur. Non-seulement elle décréta dans une de ses séances que le

(1) Ces paroles sont celles du refrain de *Roland à Roncevaux*, et de la *Ronde de Guillaume Tell*, dont je parle plus loin.

(2) Dr G. C. Grosheim, *Fragment aus der Geschichte der Musik*. Mainz, 1832.

(3) Voici le texte du décret rendu par la Convention, dans la séance du 26 messidor, relativement à la *Marseillaise* et aux autres chants nationaux.

Loi portant que les airs et chants civiques qui ont contribué aux succès de la Révolution seront exécutés par les corps de musique des gardes nationales et des troupes de ligne (26 messidor an III) :

« La Convention nationale, voulant, au retour de la première » époque de la liberté française, entretenir l'énergie des airs républicains, en proclamant solennellement les principes qui ont » renversé la Bastille le 14 juillet et la royauté du 10 août, » décrète ce qui suit : — L'hymne patriotique intitulé *Hymne* » *des Marseillais*, composé par le citoyen Rouget de Lisle, et le » *Chœur à la Liberté*, paroles de Voltaire, musique de Gossec, exécutés aujourd'hui, aniversaire du 14 juillet, dans la » salle de ses séances, seront insérés en entier au *Bulletin*. Les » airs et chants civiques qui ont contribué au succès de la » Révolution, seront exécutés par les corps de musique des » gardes nationales et des troupes de ligne. Le Comité militaire » est chargé de les faire exécuter chaque jour à la garde montante » du Palais national. » (Voyez les *Pièces justificatives* de mon *Manuel général de musique militaire*, n° 9.)

nom de Rouget de Lisle serait inscrit au procès-verbal, mais encore elle accueillit avec les plus chaleureux applaudissements la nouvelle que le jeune officier était allé combattre les émigrés descendus sur nos côtes. Enfin, une autre fois, elle s'occupa des moyens de récompenser l'auteur de la *Marseillaise* blessé à Quiberon d'un coup de mitraille.

C'est que le poëte qui a donné un Tyrtée à la France était un des plus dignes enfants de l'armée. Non content d'appeler ses frères à la défense de la patrie, il mettait sa gloire à verser son sang pour cette patrie si chère. Là réside peut-être le secret de son irrésistible éloquence. Un illustre écrivain dit, en effet : « Si le simple soldat, sans instruction, sans moyen de fixer ses pensées, est intéressant dans le récit des assauts qu'il a livrés, des pays qu'il a battus, l'homme d'éducation et de mérite, devenu soldat volontaire pour une cause dont il s'est passionné, a bien d'autres moyens de faire passer ses sentiments dans les âmes auxquelles il s'adresse. » Cet homme d'éducation et de mérite, ce soldat défendant une cause dont il s'est passionné, ce fut surtout Rouget de Lisle, qui se distinguait par les qualités tout à la fois solides et agréables de l'homme de lettres et de l'homme du monde, aussi bien que par un amour sans bornes pour la France, sentiment qui seul féconda son génie, et tira de son âme des accents vraiment inspirés (1). Caractère probe et loyal, de l'aveu même des hommes de tous les partis, il ne trempa jamais dans les excès de la Révolution. Il refusa d'adhérer à la catastrophe du 10 août, et faillit payer de sa vie cette résolution courageuse (2). Persécuté comme tant d'autres pour son *modérantisme,* il fut jeté dans les prisons de Robespierre, d'où il ne sortit qu'après la chute du dictateur, en chantant l'*Hymne du neuf thermidor*. Les plus nobles, les plus ardentes manifestations de sa pensée émanent de l'enthousiasme militaire et patriotique. Si je m'étends à ce point sur les mérites de Rouget de Lisle, c'est qu'il a régénéré notre poésie guerrière, c'est qu'il lui a rendu la pompe et la virilité de ses accents, c'est qu'il est un poëte national dans toute la force du terme.

Le barde français, qui n'est généralement connu que pour son formidable appel aux armes, a composé dans le cours de sa vie un grand nombre de morceaux historiques et chevaleresques. Tels sont : *Olivier, Raoul de Coucy ou la Croisade, Duguesclin, Charles VII, Bayard* (chant héroïque dédié aux mânes des braves), et *Henri IV*. A lui aussi l'honneur de nous avoir restitué le culte de la bravoure personnifié dans le type chevaleresque du martyr de Roncevaux, et d'avoir rajeuni dans notre belle langue, mieux que n'avait su le faire Sedaine (3), cet axiome poétique des héros de l'antiquité, qui est aussi, depuis bien des siècles, celui des Français :

Mourons pour la patrie,
C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie.

Dulce et decorum est pro patria mori.
(HORAT., Od. II, lib. III, v. 13.)

Rouget de Lisle en fit le refrain de *Roland à Roncevaux,* composé à Strasbourg, à peu près

(1) Les poésies légères de Rouget de Lisle, ses essais dans le genre élégiaque, n'ont rien de remarquable, comme on peut s'en convaincre en parcourant les diverses pièces de ce genre publiées dans le volume intitulé : *Essais en vers et en prose.*

(2) On peut regarder comme la profession de foi d'une conscience pure la petite pièce de vers intitulée *Moi*, que Rouget de Lisle écrivait le 1er mai 1792, deux ou trois jours environ après la *Marseillaise* :

Parler sans art,
Penser sans fard,
C'est ma devise.
. . . . . .
. . . . . .
Pour la patrie
Donner ma vie,
C'est mon espoir.
Mauvaise tête,
Le cœur honnête,
C'est mon avoir.

(3) Sedaine avait dit moins heureusement :

Mourons pour la patrie !
Un jour de gloire vaut cent ans de vie.

dans le même temps que la *Marseillaise* (en 1792). Le sujet de ce morceau lui avait été inspiré par la ronde de l'opéra de *Guillaume Tell*, dont le poëme est de Sedaine et la musique de Grétry. Cet ouvrage, représenté en 1791, avait été froidement reçu, mais les patriotes avaient retenu l'air et les paroles de la ronde qui devinrent bientôt populaires. L'*Hymne de Roland* eut aussi beaucoup de vogue et fut chanté par les défenseurs de la patrie dans la deuxième campagne de la liberté. C'est une des compositions qui rappellent le mieux la manière large et énergique de Rouget de Lisle. Citons encore : l'*Hymne du neuf thermidor ;* un autre hymne intitulé *Vengeance!* que l'auteur composa en 1798 (an VI), à l'occasion de la descente projetée en Angleterre, et qui devint ensuite le chant de guerre de l'armée d'Égypte ; le *Chant du combat*, demandé par le premier consul quelques jours après le 18 brumaire ; enfin, un hymne en l'honneur de Kléber, où la plume du Tyrtée français rend un poétique hommage au héros alsacien. Bien que ces productions n'aient point partagé la brillante destinée de la *Marseillaise*, elles obtinrent beaucoup de succès à l'époque où elles parurent, notamment l'*Hymne de Roland*, le chant de guerre de l'armée d'Égypte et le chant du combat. On y retrouve quelques-unes des heureuses qualités départies par la nature à la muse de Rouget de Lisle. Ces qualités sont : la puissance, l'énergie, la concision, la spontanéité, et ce je ne sais quoi de solennel, de pathétique et de véhément qui frappe, émeut et entraîne. On peut dire de ce génie lyrique, ce qu'on a dit du chantre de Lacédémone, que son vers gémit avec la patrie, et brûle de tous les feux de la guerre. C'est, néanmoins, dans la *Marseillaise* qu'il s'est surpassé (1).

Des œuvres du même genre, tracées par d'autres plumes, virent le jour durant les phases orageuses de la première Révolution, mais elles n'atteignirent jamais au degré de célébrité qui est resté le partage exclusif du glorieux refrain : *Allons, enfants de la patrie!* Il faut citer parmi ceux qui eurent le plus de retentissement, et qui furent admis au nombre de nos chants nationaux : *Veillons au salut de l'empire* ou *le Salut de la France*, dont les paroles d'Ad. S. Boy se chantaient sur un air de *Renaud d'Ast*, opéra de Daleyrac. Cette chanson révolutionnaire précéda environ d'un an la *Marseillaise;* elle date de 1791. Convertie en marche militaire, bien que l'air appliqué au texte (*Vous qui d'amoureuse aventure*) fût plutôt langoureux qu'énergique, elle alterna avec les autres morceaux de musique nationale admis dans le répertoire ordinaire des troupes. — Le *Chant du départ*, intitulé primitivement *Hymne de guerre*, que J.-M. Chénier improvisa pour le 14 juillet 1794, fête anniversaire de la prise de la Bastille. Méhul en fit la musique. Cette musique vigoureusement accentuée, plus encore que les vers un peu emphatiques du poëte, le rendit promptement populaire. Les soldats, qui l'accueillirent avec enthousiasme, le baptisèrent, dit-on, du nom de *frère de la Marseillaise;* en marche, en face de l'ennemi, ils le répétaient pour s'exciter à vaincre ou à mourir. — Le *Chant des victoires*, autre hymne de guerre des mêmes auteurs, principalement dirigé contre les Anglais, et dont l'exaltation républicaine égale le lyrisme emporté des plus fougueux bardits. — Le *Réveil du peuple*, paroles de Souriguères de Saint-Marc, musique de Gaveaux, qui parut en mars 1795, quelque temps après la chute de Robespierre, et qui avait principalement pour but d'exciter le peuple à repousser les tentatives de l'ancien parti des terroristes.

On a aussi du même temps, dans un genre moins relevé, mais qui se maintint toutefois au-dessus

---

(1) Le couplet des enfants ajouté à l'*Hymne des Marseillais*, pour la fête civique du 14 octobre 1792, n'est point de Rouget de Lisle. Il a été vraisemblablement inspiré par les paroles d'une danse guerrière exécutée aux fêtes de Lacédémone, et divisée en trois chœurs. Celui des vieillards, commençant, disait :

> Nous avons été jadis
> Jeunes, vaillants et hardis.

Celui des hommes suivait et disait :

> Nous le sommes maintenant,
> A l'épreuve à tout venant.

Celui des enfants venait le dernier et disait encore :

> Et nous un jour le serons,
> Qui bien vous surpasserons.

(Plut., *Lycurg.* Voyez la traduction d'Amyot.)

des *Ça ira* et des *Carmagnoles*, un certain nombre de chansons historiques et militaires qui, quoique à peu près inconnues de nos jours, eurent alors un succès d'à-propos ; je vais en citer quelques-unes au hasard sous différentes dates. Il est bon de rappeler que la ville de Lille avait été bombardée par les Autrichiens le 29 septembre 1792, et délivrée le 28 octobre de la même année. Bientôt parut, en commémoration de cet événement, un opéra de Trial fils, intitulé *le Siége de Lille*. Une ariette de cet opéra, ayant eu le don de plaire au public, devint populaire sous ce titre. On voit que le vaudeville n'avait point perdu ses droits. Une aventure assez plaisante, arrivée aux troupes étrangères, qui, en 1792, après s'être emparées de Verdun, dévastèrent les vignobles d'alentour au détriment de leur santé, fit éclore les *Prussiens en Champagne*, gaieté patriotique qui n'est guère d'un meilleur goût que les plaisanteries contre les Français, dont les soldats allemands avaient alors coutume d'assaisonner leurs chansons de bivouac. Parut ensuite la *Ronde du camp de Grand-Pré*, tirée d'un divertissement patriotique que Chénier fit jouer à l'Opéra, le 27 janvier 1794, et dont Gossec, à qui l'on doit un grand nombre d'airs civiques, avait composé la mélodie ; puis le *Salpêtre républicain*, chanson de circonstance fort peu poétique, mais où l'on trouve cette juste appréciation du caractère d'un soldat français :

Dans les combats, c'est un démon ;
Il ne lui faut qu'une chanson
Pour le faire à l'instant connaître (1).

Mentionnons encore ici les chants qui eurent pour objet la catastrophe tout à la fois sinistre et glorieuse du vaisseau *le Vengeur*, dont l'équipage se fit couler bas pour éviter de tomber au pouvoir des Anglais (2) ; ainsi que plusieurs poëmes relatifs à nos victoires, entre autres une chanson sur la conquête de la Hollande (1794), des couplets *sur nos succès* par Coupigny, et d'autres *sur nos conquêtes d'immortelle mémoire* par Ferru. Cette petite veine semi-héroïque fournit, en outre, des poësies lyriques de circonstance, comme la *France levée*, par Beffroy de Rigny, dit le *cousin Jacques*, et le chant qui a pour titre : *Aux mères, aux épouses des guerriers français*, sur l'air : *Malgré la bataille*.

Dans le style badin et grivois, on a des pièces telles que l'*Officier de fortune*, air d'un vaudeville de Patrat et Bruni, qui commence par ces mots : « *Fidèle époux, franc militaire,* » et qui a pour refrain :

Servir l'amour et la patrie,
C'est le devoir d'un bon Français.

Le *Bal de la gloire*, par Dantilly, sur l'air de la *Carmagnole ;* l'*Orgie militaire* : « *Voulez-vous suivre un bon conseil,* » que Fabien Pillet fit dans le temps qu'il était au service, espèce de boutade soldatesque qui rappelle les facéties bachiques d'Olivier Basselin, et dont le succès est toujours certain dans nos régiments, parmi les vieux routiers qu'enchante cette déclaration de l'auteur : *Ma foi, c'est un triste soldat.* Je me dispense de dire le reste. Enfin, l'*Hymne des camps*, pièce comique, qui semble être la contre-partie de la précédente, et dans laquelle le chansonnier Piis s'applique à faire de la morale au soldat, à lui prêcher la tempérance et toutes les vertus guerrières. C'est une vraie chanson familière de troupier, conçue, en général, dans un excellent esprit, quoique en termes vulgaires, et comme on en voudrait trouver plus souvent dans le répertoire des *loustics* de caserne.

Jusqu'à la fin du Directoire, on continua de chanter la plupart des hymnes et des chansons révo-

(1) Une autre chanson, intitulée *les Canons*, fut faite par Coupigny en réponse au *Salpêtre*.

(2) Rouget de Lisle, entre autres, célébra ce trait d'héroïsme dans un hymne qu'il eut l'heureuse idée de terminer par le refrain de son chant de Roland : *Mourons pour la patrie*, *C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie.*

lutionnaires de la République, à l'exception du *Réveil du peuple*, qui avait donné lieu à des rixes sanglantes, et qui, par cette raison, avait été prohibé. Nous savons que la *Marseillaise* jouait encore un rôle important sous le Consulat, et qu'elle ranimait le courage des troupes au passage du mont Saint-Bernard. Il en fut de même pour le *Chant du départ*. Nos victoires à cette époque excitent encore la verve des poëtes, chacun veut célébrer les événements auxquels il assiste. On voit un officier supérieur composer un *Chant triomphal de l'armée d'Italie marchant sur Rome*, et un peu plus tard un ex-employé de la même armée signer un hymne à la paix intitulé : *les Vœux des Français accomplis*. Des couplets versifiés avec plus ou moins d'art, mais toujours avec enthousiasme, saluent les vainqueurs de Marengo, et déjà retentit, au milieu de ces fanfares, un nom que les échos de la gloire allaient redire à tout jamais.

Sur les bords du Nil, l'Arabe dompté l'avait un des premiers mêlé à ses chants. Les guerriers des tribus soumises étaient venus s'incliner devant le général Bonaparte, en répétant des hymnes qu'ils avaient composés à sa louange, et dans lesquels ils acclamaient le vainqueur en lui appliquant les épithètes d'homme bon, d'homme juste, d'homme généreux et de héros illustre. Les voix de la patrie devaient répondre à ces concerts lointains; mais, plus l'astre radieux de cette grande renommée s'élevait à l'horizon, plus il était difficile de trouver des couleurs assez brillantes pour en peindre l'éclat. Les poëtes de cour semblent avoir faibli sous le poids de la tâche qui leur était échue; les poëtes populaires qui vivent au milieu des masses, qui sont inspirés et influencés par elles, et qui, à toute heure, pour ainsi dire, sentent palpiter le cœur des nations, ont été plus heureux. A différentes époques, fût-ce au temps des revers, ils ont interprété d'une manière touchante et sympathique, parfois même avec beaucoup d'éloquence et de grandeur, les sentiments d'admiration que les hautes destinées et le prestige militaire de l'empereur Napoléon Ier ont fait naître dans tout l'univers. Une humble voix s'éleva d'abord; les accents d'une muse jeune et modeste lui succédèrent; enfin, une lyre toute-puissante répandit de sublimes accords sur la tombe du prisonnier de Sainte-Hélène. Désaugiers, Émile Debraux et Béranger, ont été les apologistes les plus sympathiques du grand capitaine et de ses vaillants soldats; aux heures néfastes qui marquèrent les années 1814 et 1815, ils ont su prouver à l'ennemi que la France, par ses souvenirs héroïques et ses espérances belliqueuses, trouve encore, sur le champ même de ses désastres, à semer de la gloire.

Désaugiers, que j'ai nommé le premier, adressa aux Russes un défi énergique dans le *Retour à Tilsitt,* chanson au rhythme bref, rapide et accentué comme celui d'un pas de charge. En voici le premier et le dernier couplet :

Puisque la Russie
Nous a menacés,
Et puisqu'elle oublie
Nos exploits passés,
Dans la lice ouverte,
Ardents à voler,
Courons, par sa perte,
Les lui rappeler.

Terre trop ingrate !
Entends-tu ces cris ?
Le salpêtre éclate
Dans les airs surpris...
De feux et de poudre
Quel noir tourbillon ?
Tremble !... c'est la foudre
Ou Napoléon !

Le même écrivain a tracé, en proie à l'amertume des regrets, une autre chanson sur le départ de l'empereur. Pour Émile Debraux, on peut dire qu'il a été le poëte intime et familier de cette noble et vaillante armée dont le glaive, encore teint du sang de l'ennemi, venait à peine de rentrer dans le fourreau, et qu'on voulait forcer cependant d'oublier son glorieux passé et jusqu'à ses plus récents exploits. Les *Souvenirs du peuple*, ou *Dis-moi, t'en souviens-tu*, ont eu une vogue immense. Que de larmes n'ont-ils pas arrachées à ceux *qui se souvenaient!* que de remords secrets n'ont-ils pas causés

à ceux *qui ne se souvenaient pas*, ou plutôt *qui ne voulaient pas se souvenir!* On conviendra qu'il y avait quelque chose de délicat, d'ingénieux et de touchant à la fois dans cette manière indirecte de rappeler nos victoires et de résumer les hauts faits des soldats d'Austerlitz et de Marengo. Cet excellent petit poëme, dont on doit louer surtout le style simple et naturel, atteint presque à la hauteur de l'ode, tandis que *Fanfan la Tulipe*, destiné à peindre les mêmes sentiments, mais qui les peint dans un autre langage, prend le ton de la chanson familière de soldat. Cette dernière production néanmoins eut autant de succès que la précédente; elle passa des goguettes, où elle avait vu le jour, dans les rangs de l'armée, qui l'accueillit avec enthousiasme. Malgré son allure soldatesque, elle pénétra dans les salons où les *libéraux*, comme on disait alors, eurent soin de la répandre. On assure que le duc de Berry, qui en aimait surtout la musique, se plaisait à la chanter. Le *Petit Mimile*, conçu dans la même forme que *Fanfan la Tulipe*, dut aussi à la politique d'obtenir un accueil très favorable dans les plus hautes régions.

Émile Debraux aimait à traiter les sujets patriotiques et militaires, comme le prouvent les titres d'un grand nombre de ses chansons; par exemple : *le Prince Eugène*, *Bertrand au tombeau de Napoléon*, *le Prisonnier de Russie*, *le Champ de bataille*, *Vaincre ou mourir pour la patrie*, *la Dragonne de Friedland*, *Montebello*, *le Sabre*, *la Veuve du soldat*, *le Conscrit*, *le Vétéran*, *Marengo*, *Sainte-Hélène*, etc., etc. Il est un de ceux qui, de nos jours, ont le mieux réussi dans cette branche de la poésie lyrique. Profondément ému lui-même, quand il parle de la patrie et de ceux qui se dévouent pour elle, il communique à son auditeur la noble émotion dont il est rempli. On sait avec quelle verve, avec quelle chaleur, il a célébré la Colonne, ce monument impérissable de nos gloires, et avec quel pieux attendrissement, avec quel ardent enthousiasme tous nos soldats ont redit après le jeune poëte :

Salut, monument gigantesque
De la valeur et des beaux-arts!
D'une teinte chevaleresque
Toi seul colores nos remparts.
De quelle gloire t'environne
Le tableau de tant de hauts faits.
Ah! qu'on est fier d'être Français,
Quand on regarde la *colonne* (1).

Béranger sut élever ces humbles récits au rang des plus belles inspirations de la muse antique. L'admirable dialogue des *Deux grenadiers*, *le Vieux caporal*, *le Cinq mai*, et surtout *les Souvenirs du peuple :*

On parlera de sa gloire
Sous le chaume bien longtemps.

sont des poésies nationales destinées à traverser les âges. La grande et majestueuse figure de Napoléon, ce type impérissable de gloire et de génie militaire, rayonnera éternellement sous les rimes pures et limpides de Béranger.

L'Empire, en ramenant les institutions des temps héroïques, mit principalement en faveur les romances chevaleresques. On continua de chanter Roland, mais ce n'était plus le *Roland* de Rouget de Lisle. Alexandre Duval, dans son drame de *Guillaume le Conquérant*, représenté en 1803, avait donné une version nouvelle de ce chant historique. Embellie des accords de Méhul, elle obtint les honneurs de la popularité. L'écho put redire alors sur le passage de nos troupes :

Où vont tous ces preux chevaliers
L'espoir et l'honneur de la France?

(1) Émile Debraux, *la Colonne*, 2e couplet.

Le goût des romances de guerre et d'amour n'était pas moins vif sous la tente que dans les salons. Les jeunes officiers, aussi bien que les oisifs du grand monde, recherchaient les productions tendres et légères du compositeur Dalvimare. Ce compositeur avait fait aussi une *chanson de Roland* sur les paroles suivantes : « *Le roi des preux, le fier Roland,* » etc. Elle eut un grand succès concurremment avec d'autres romances sorties de la même plume, telles que : *le Chant héroïque du Cid : « Prêt à partir pour la rive africaine...* » et surtout *Un gentil troubadour qui chante et fait la guerre.* Le *Bélisaire* de Lemercier et de Garat : « *Un jeune enfant, le casque en main,* » faisait également fortune. Enfin, les inspirations élégiaques et anacréontiques des musiciens qui tenaient à cette époque le sceptre de la romance, comme Blangini, Carbonel, Pradher, Boïeldieu, Plantade, auxquels il faut joindre Garat et Dalvimare, que j'ai déjà nommés, avaient la vertu d'évoquer loin du pays natal, durant les longues heures de rêverie solitaire au camp, les chères images qui font palpiter le cœur au plus brave.

Une lyre auguste, celle d'une princesse amie des arts et des lettres, se voua avec succès à ce genre de composition. Expressifs et mélodieux, empreints d'une grâce et d'une élégance toute française, les chants de la reine Hortense charmaient le peuple, comme ils faisaient les délices des cours. Il n'était pas jusqu'au simple soldat qui ne fût heureux de redire : « *Vous me quittez pour aller à la gloire, Reposez-vous, bon chevalier,* » et surtout « *Partant pour la Syrie,* » cette mélodie d'une couleur si poétique et si chevaleresque, aujourd'hui l'air favori de l'armée française.

Après les œuvres de la reine Hortense, on ne peut guère citer que la *Sentinelle* de Choron, qui parut vers 1809, et qui fit le tour du monde avec nos soldats. Brault en avait écrit les paroles pour un de ses amis, nommé Roger, qui les mit le premier en musique ; mais Choron se les étant ensuite appropriées et les ayant interprétées avec plus de bonheur, eut la satisfaction de les rendre populaires (1).

A côté des romances héroïques, on ne rencontre, sous l'Empire, que des poésies de cour, mais point d'hymnes de guerre ou de triomphe à l'usage spécial des troupes. Tous ceux de la Révolution de 1789 avaient été, comme on sait, très sévèrement défendus. La politique a des exigences particulières auxquelles le chef du gouvernement ne peut se soustraire, lors même qu'elles blessent le plus ses opinions et ses sympathies personnelles. L'empereur connaissait l'heureuse influence de nos airs nationaux dans les combats, mais il en connaissait aussi le danger dans les luttes de partis. Le cours des événements l'avait amené à n'en plus voir que le mauvais côté. On doit croire cependant que ce ne fut pas sans regret qu'il en vint à bannir de la mémoire de ses sujets des chants qui avaient bercé sa gloire naissante dans les campagnes d'Égypte et d'Italie. Ce qui fortifie beaucoup cette conjecture, c'est qu'il se départait lui-même de sa rigueur, dès qu'il ne voyait aucun inconvénient à le faire. Des historiens rapportent que dans les moments les plus terribles de la retraite de Russie, quand il voulait relever le moral de ses soldats et leur faire encore accomplir de grandes choses, il donnait l'ordre aux musiciens de régiments d'exécuter l'hymne : *Veillons au salut de l'empire.* On assure même qu'il avait une prédilection marquée pour l'un des chants prohibés sous son règne, pour la *Monaco,* qui avait eu maintes fois l'honneur de conduire nos bataillons au feu, concurremment avec la *Marseillaise* et le *Chant du départ.*

Cette chanson populaire, qui a la vive allure d'un air de contredanse, était devenue le moule d'une foule d'élucubrations soldatesques. Un rimeur de bivouac voulait-il chansonner l'ennemi, qui s'était avancé à la rencontre de nos armées la tête haute et l'injure à la bouche, puis qui, l'oreille

(1) Les mêmes auteurs firent ensuite le *Retour de la sentinelle,* mais la première romance conserva seule une grande célébrité.

basse et sans souffler mot, faisait tout à coup volte-face avec une précipitation comique, vite il prenait pour thème la *Monaco :*

A la Monaco
L'on chasse et l'on déchasse,
A la Monaco,
L'on chasse comme il faut.

On pense que ce refrain militaire date du temps de l'occupation de la place de Monaco par les Français, sous Louis XIII, et qu'après le succès de cette affaire, il fut improvisé sur le pont d'un navire français par un Provençal, nommé Corbon, lequel, en agissant auprès du cardinal de Richelieu, était parvenu à obtenir l'intervention de la France en faveur de la principauté de Monaco menacée dans son indépendance par les Espagnols. Pendant les guerres d'Italie, Bonaparte remit en lumière ce vieux refrain, et quoiqu'il l'eût fait ranger ensuite parmi les chants réputés séditieux, il n'en continua pas moins d'en siffler l'air sur le champ de bataille, toutes les fois qu'il voyait fuir les ennemis devant ses légions victorieuses.

Nul doute que le grand capitaine n'ait préféré à toutes autres les joyeuses chansons de ses soldats, les airs populaires du camp. Ne lui rappelaient-ils pas les épisodes glorieux de ses mémorables batailles, et en même temps la gaieté, l'héroïsme, le dévouement, l'abnégation de la fidèle armée, dont il était à la fois et le dieu et le père? Plusieurs écrivains racontent que, lorsqu'il montait à cheval pour entrer en campagne, il lui arrivait souvent de fredonner l'air : *Malbrough s'en va-t-en guerre...* Ils rapportent même à ce sujet une anecdote curieuse et touchante. A Sainte-Hélène, près de son lit de mort, Napoléon faisait à M. de las Cases l'éloge du duc de Marlborough ; tout à coup il vient à penser à la chanson, ne peut s'empêcher de sourire, et dit : « Voilà pourtant ce que c'est que le ridicule; il stigmatise tout, jusqu'à la victoire. » Puis il fredonne une dernière fois le premier couplet. Une particularité digne de remarque, c'est que l'un des hymnes chantés en Égypte à sa louange, l'avait été par les Arabes sur cet air, auquel, d'ailleurs, une tradition bien connue attribue une origine orientale. L'auteur de l'*Itinéraire à Jérusalem*, qui a recueilli cette tradition, croit que les soldats de saint Louis l'ont rapporté d'Afrique, et que l'air de *Malbrough* est celui d'une complainte composée par les Sarrasins sur leur défaite à la Massoure. D'autres veulent qu'il ait été répandu en Égypte par des voyageurs grecs qui l'avaient apporté d'Europe. Quoi qu'il en soit, il est certain que nos soldats l'ont entendu chanter sur les bords du Nil par les indigènes qui l'exécutent dans le style et avec les inflexions de voix propres à la musique nationale des Orientaux (1). Quant aux paroles burlesques de la chanson française, imitées de l'ancienne chanson du XVIe siècle, intitulée *le Convoi du duc de Guise* (2), et mêlées de quelques autres réminiscences de refrains populaires, elles ont été probablement rapportées, dans plusieurs provinces, en 1709, après la bataille de Malplaquet, par quelques soldats de Villars et de Boufflers. Peut-être y seraient-elles demeurées ensevelies à jamais, si la nourrice du dauphin, fils de Louis XVI, n'avait eu l'idée de les chanter en berçant son royal poupon. La célébrité de la chanson de *Malbrough* prit donc naissance au château de Versailles en 1781; de là elle se répandit dans la capitale, et ensuite dans toute la France. Il existe en plusieurs langues, et surtout en allemand, des versions nombreuses de cette chanson. Ainsi, deux guerriers dignes d'être célébrés pour leurs victoires, le maréchal de la Palice et le duc de Marlborough, ne doivent leur renommée populaire qu'à des parodies!

Pendant la Restauration, on défendit non-seulement les chants patriotiques de la première Révo-

(1) Voyez *Manuel génér. de mus. milit.*, p. 145, note 1.

(2) Voyez plus haut, page 34.

lution, mais ceux qui avaient vu le jour sous l'Empire. Par contre, l'air de *Vive Henri Quatre*, qui n'était plus chanté depuis longtemps, — si ce n'est par les émigrés qui l'avaient souvent répété au delà de la frontière avec les couplets du *Pauvre Jacques* consacrés à célébrer les infortunes de la famille du roi Louis XVI, — eut de nouveau une grande vogue, et fut exécuté par les troupes comme chant national et monarchique. *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille*, et *Vive le roi! vive la France!* de Persuis, retentissaient aussi de toutes parts, et provoquaient les applaudissements des royalistes. Cependant ce fut sous la Restauration que parut un grand nombre de poëmes en l'honneur de l'exilé de Sainte-Hélène et de ses fidèles compagnons d'armes. Ceux d'Émile Debraux datent de cette époque. Béranger, de son côté, continuait d'écrire, en vers brûlants, l'épopée du grand homme; enfin les conquêtes du passé, de même que les victoires du présent, trouvaient encore des interprètes animés du désir de rendre hommage à la bravoure française. La guerre d'Espagne, et en général tous les principaux événements des règnes de Louis XVIII et de Charles X, fournirent la matière de nombreuses chansons qui se répandaient quelquefois dans les régiments où elles restaient un certain temps en faveur. Une assez grande quantité de ces poésies de circonstance furent rimées par des gardes du corps.

Des vaudevilles, comme *le Soldat laboureur* et *les Cuisinières*, de Dumersan et Brazier, mirent à la mode les couplets écrits dans le style des chansons grivoises de soldat. Le *Départ du grenadier*: « *Guernadier, que tu m'affliges*, » chanté par Flore au théâtre des Variétés, dans la seconde de ces pièces, eut un succès fou. Les duchesses et les marquises, qui occupaient leurs loisirs à jouer la comédie dans leurs châteaux, voulaient toutes se travestir en cuisinières, et s'arrachaient le rôle de Victoire, à cette seule fin d'avoir l'occasion de chanter la mélancolique élégie du *Départ*. Le *Soldat laboureur* fournit le *Retour du conscrit*, et d'autres couplets dont la popularité fut très grande et dont le souvenir est resté. Francœur, ce type de la valeur au repos, auquel les auteurs de la pièce avaient su intéresser le public, ne fit pourtant pas oublier Bayard et tous les grands noms de la chevalerie française. Il y eut donc encore, à cette époque, une foule de troubadours qui soupiraient sous les fenêtres des belles, et qui la plupart portaient de brillants uniformes et les épaulettes d'officier.

La Révolution de 1830 ne réhabilita ni le *Ça ira* ni la *Carmagnole*, mais elle remit en faveur la *Marseillaise*, le *Chant du départ* et *Veillons au salut de l'empire*, qui, peu après les journées des 27, 28 et 29 juillet, furent défendus encore une fois. Cette révolution fit éclore quelques chants nationaux de circonstance, entre autres, *les Trois couleurs*, *le Drapeau tricolore* et *la Parisienne*, dont la vogue dura plusieurs années. La *Parisienne* surtout fut très répandue. On savait que les paroles de cette chanson étaient de Casimir Delavigne, mais on ne pouvait dire de qui en était la mélodie. Quelques-uns l'attribuèrent par erreur à des compositeurs français qui n'en avaient écrit que l'accompagnement. Il est parfaitement reconnu aujourd'hui, que cet air est celui d'une vieille chanson de soldat très populaire dans le nord de l'Allemagne, et fréquemment chantée de 1813 à 1815 dans la légion anglo-allemande et dans l'armée du Hanovre. Si l'on veut bien se donner la peine d'ouvrir le recueil des chants populaires de l'Allemagne, publié par Kretzschmer et Zuccalmaglio (1), on y trouvera, page 144, sous le n° 80, toute la musique de la *Parisienne*. Au lieu du refrain :

En avant, marchons,
Contre leurs canons,
A travers le fer, le feu des bataillons, etc.

(1) Kretzschmer et Zuccalmaglio, *Deutsche Volkslieder mit ihren original Weisen*, Berlin, 1838, in-8°.

le texte allemand porte :

Capitän, Lieutnant,
Fähndrich, Sergeant,
Nimm das Mädel, nimm das Mädel, nimm das Mädel bei der Hand,

ce qui signifie littéralement : « Capitaine, lieutenant, porte-drapeau, sergent, prends la jeune fille par la main, etc. »

On présume que cette chanson allemande de soldat fut composée, en 1757, à l'occasion du siége de Harbourg. Toujours est-il qu'à cette époque, elle était très populaire en Westphalie et en Poméranie. Dans l'embarras où l'on était de trouver sur-le-champ une mélodie qui pût s'adapter au texte de la *Parisienne* et contribuer à le répandre dans les masses, on eut l'idée assez peu patriotique, j'en conviens, de s'arrêter à celui-là. Toutefois cet emprunt n'est point le fait d'un Français. Il me serait facile de dire comment il eut lieu, car je possède sur ce sujet des détails écrits de la main même de la personne qui en est l'auteur ; mais je pense qu'il est superflu de traiter ici plus amplement cette question.

Les années de paix qui suivirent la révolution de Juillet laissèrent reposer la muse guerrière. Tenons compte cependant d'un élan martial qui nous a valu, en réponse à des vers agressifs de l'Allemand Becker : *Sie sollen ihn nicht haben*, quelques poëmes d'un style fier et d'une donnée toute patriotique, dont le plus remarquable est celui d'Alfred de Musset, publié par la *Revue des Deux-Mondes*. C'est aussi à peu près vers la même époque que le beau chœur national tiré de l'opéra de *Charles VI*, l'un des chefs-d'œuvre d'Halévy, dont Casimir Delavigne a écrit les paroles, eut dans toute la France un retentissement prodigieux.

La guerre d'Algérie n'a produit que des chants familiers de soldats, consacrés la plupart à célébrer les exploits journaliers de nos troupes. Comme on l'imagine sans peine, la figure si pittoresque d'Abd-el-Kader monté sur son chameau s'y reproduit, à chaque instant, crayonnée et illustrée, de la façon la plus drolatique, par nos *loustics* africains. Nous possédons un échantillon curieux de leur *humour* dans une chanson improvisée sur une sonnerie en l'honneur du grand maréchal, qui dirigea les principales opérations de cette guerre. Elle est connue de toute l'armée d'Algérie, sous le titre de *la Casquette du père Bugeaud*. Voici l'origine de cette facétieuse improvisation. Lors de ses expéditions à travers les tribus arabes, le maréchal Bugeaud que, dans leur affection, les soldats désignaient entre eux sous le nom de *père Bugeaud*, avait fait confectionner une énorme casquette à deux larges visières destinées à le préserver des ardeurs du soleil. Cette casquette, devenue en quelque sorte un signe de ralliement, lui servait dans toutes ses campagnes. Une nuit, les réguliers de l'émir, trompant la vigilance de nos zouaves embusqués, approchèrent du camp des Français, et signalèrent leur présence par une décharge meurtrière. « Le feu fut un moment si vif, dit le fidèle narrateur de ce curieux épisode, que nos soldats surpris hésitaient à se relever ; il fallut que les officiers leur en donnassent l'exemple. Le maréchal Bugeaud était arrivé des premiers ; deux hommes, qu'il avait saisis de sa vigoureuse main tombent frappés à mort. Bientôt, cependant, l'ordre se rétablit ; les zouaves s'élancent et repoussent l'ennemi. Le combat achevé, le maréchal s'aperçut, à la lueur des feux du bivouac, que tout le monde souriait en le regardant : il porte la main à sa tête, et reconnaît qu'il était coiffé comme le roi d'Yvetot de Béranger. Il demande aussitôt sa casquette, et mille voix de répéter : *La casquette, la casquette du maréchal !* Or, cette casquette, un peu originale, excitait depuis longtemps l'attention des soldats. Le lendemain, quand les clairons sonnèrent la marche, le bataillon des zouaves les accompagna, chantant en chœur (c'est le couplet que j'ai déjà cité) :

As-tu vu
La casquette
La casquette ?

As-tu vu
La casquette
Du père Bugeaud (1) ?

(1) Dans la suite, d'autres couplets furent ajoutés à celui-ci par des soldats de l'armée d'Afrique.

Depuis ce temps, la fanfare de la marche ne s'appela plus que *la Casquette*, et le maréchal, qui racontait volontiers cette anecdote, disait souvent au clairon de piquet : « Sonne *la Casquette* (1). »

L'armée d'Afrique adopta cette chanson ; elle ne l'a pas encore oubliée. Les soldats la chantaient quand une colonne se mettait en marche pour une expédition, et c'était aux mêmes accents qu'ils célébraient la victoire, quand la colonne revenait triomphante. Parmi les airs militaires répétés dans nos régiments de l'Algérie figuraient aussi plusieurs de nos anciens chants nationaux. La *Marseillaise* et d'autres hymnes patriotiques de la même époque, bien qu'ils eussent été défendus de nouveau dans la mère patrie où la voix de l'émeute avait encore une fois essayé d'en ternir l'éclat, pouvaient impunément, au milieu de nos troupes uniquement préoccupées de soumettre les rebelles, lancer dans les airs leurs notes belliqueuses. Là, comme au passage du mont Saint-Bernard, la *Marseillaise* était l'aiguillon du courage; elle fournissait aux généraux un sûr moyen d'aplanir les obstacles. Le maréchal Bugeaud l'affectionnait particulièrement. Un jour qu'il se trouvait dans une position critique, débordé par les Kabyles, et voyant ses troupes fléchir : « La *Marseillaise !* » cria-t-il à son aide de camp. L'ordre transmis, le refrain patriotique se fit entendre ; il ranima l'ardeur du soldat et décida de la victoire. Cependant, on assure que le maréchal ne prodiguait pas cet air, qu'il le tenait en réserve pour les grandes occasions, et qu'il l'appelait dans le langage pittoresque qui lui était propre, « l'*Hymne de derrière les fagots* (2) ! »

La révolution de Février 1848 vint donner une célébrité inattendue à des strophes que le public avait entendu chanter, en 1847, au Théâtre-Historique, dans un drame de MM. Dumas et Maquet, intitulé *les Girondins*. Les paroles de ces strophes avaient été mises en musique par M. A. Varney, attaché en qualité de chef d'orchestre à ce théâtre. Les auteurs s'y étaient inspirés du fameux *Chant de Roland*, de Rouget de Lisle : « *Où vont tous ces peuples épars;* » ils en avaient même pris le refrain, en y introduisant une légère variante :

Mourir pour la patrie,
C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie.

Facile à chanter et facile à retenir, le *Chœur des Girondins* fut très goûté du peuple. Il eut un succès général, quand la révolution éclata. Comme chant insurrectionnel, il se rattache aux souvenirs de cette époque, et peut-être, à ce titre, restera-t-il dans l'histoire. Les autres productions du même genre, dont les circonstances politiques déterminèrent l'apparition dans l'espace environ de deux années, ne réussirent pas aussi bien à capter les sympathies de la foule : ou elles restèrent ignorées complétement, ou elles n'eurent qu'un retentissement passager. On ne peut, lors même qu'elles en portent le titre, les considérer comme de vrais chants militaires. Par les idées qu'elles expriment, par la nature des passions qu'elles cherchent à exciter, on voit trop bien que ce sont des chants révolutionnaires composés pour le peuple armé, pour les soldats des barricades.

La *Marseillaise* domina encore une fois ces cris confus de guerre civile ; elle fut chantée alternativement avec le *Chœur des Girondins*. Bientôt entonnée par nos troupes sur les vaisseaux qui faisaient voile pour Constantinople, elle inaugura glorieusement une nouvelle ère de combats.

---

(1) *Les Zouaves*, par M. V. de Mars (*Revue des Deux-Mondes* du 15 mars 1855).

(2) Les troupes formant l'arrière-garde de l'armée envoyée à Médeah, en 1831, sous le commandement du général Berthezène, avaient été attaquées avec fureur comme elles descendaient le col de Mouzaïa ; elles allaient succomber sous les coups de l'ennemi, lorsque le commandant Duvivier accourt, pour les dégager, avec le 2e bataillon de zouaves. Les indigènes incorporés dans ce bataillon poussent leur cri de guerre ; les volontaires de la Charte, enrôlés avec eux, entonnent la *Marseillaise*, et tous ensemble tombent sur les Kabyles, dont ils arrêtent sur-le-champ la poursuite. (Voyez *les Zouaves*, par M. V. de Mars, *Revue des Deux-Mondes*, loc. cit.)

Ici se présente un fait d'une nature exceptionnelle et qui donne lieu d'attribuer une extrême importance au rôle des chants nationaux, car il est lui-même, en quelque sorte, la consécration d'un grand fait historique. Chacun se rappelle, sans doute, qu'au moment du départ des flottes alliées, il y eut sur les mers entre les deux nations, au bruit des vagues battant le flanc des navires, un échange solennel de refrains patriotiques. Quand les Français avaient dit la *Marseillaise* ou le chant plus doux de la reine Hortense : *Partant pour la Syrie*, les Anglais leur répondaient en répétant aussitôt les mêmes accents; les Français, à leur tour, entonnaient le *God save the Queen* et le *Rule Britannia* que les Anglais avaient aussi chantés. Assurément, les historiens n'omettront pas de signaler cette particularité remarquable de la *Marseillaise* et du *God save the Queen* mêlant leurs accords au début de la guerre d'Orient. Il est à présumer que leur attention se portera également sur une décision ministérielle, datée du mois de mai 1854, laquelle prescrit l'admission des airs nationaux anglais au répertoire des musiques de nos armées.

La grande expédition militaire, qui, dans ces derniers temps, est venue raviver les aspirations héroïques de la nation française, ne pouvait manquer d'être célébrée dans le langage pittoresque des camps. Les soldats, prêts à s'embarquer pour la Crimée, exprimaient leur ardeur belliqueuse non-seulement par des cris de joie et des transports d'enthousiasme, mais encore par des couplets qu'ils improvisaient en faisant leurs adieux au pays. Des fragments de ces *poésies* de circonstance ont été recueillis; entre autres, quelques vers d'une facétie d'un matelot français contre les Cosaques. L'auteur y conclut à la façon des soldats du XVIᵉ siècle, c'est-à-dire en prenant la parole pour faire savoir à l'auditeur qui il est :

L'auteur de cette chanson,
Cher ami, que tu le saches,
Est un marin très luron,
Mais cependant sans moustaches, etc.

Du reste, les habitudes du troupier français, en matière de poésie, sont encore telles aujourd'hui qu'elles étaient il y a deux ou trois cents ans. Sans prendre la peine de consulter Horace ou Boileau, sans daigner ouvrir le Dictionnaire de Richelet ni même celui de l'Académie, il accouple chaque jour de plaisantes rimes ou de simples assonances sur tout ce qui lui vient à l'esprit. Cela ne serait pas très malin, s'il n'était très malin lui-même. Quand il est en veine d'improvisation, il ne connaît pas d'obstacle. Une difficulté se présente-t-elle, il se tire immédiatement d'affaire au moyen de quelque suppression ou de quelque addition de syllabes, ce qui suffit presque toujours pour le mettre en règle avec la mesure, sinon avec le code du beau langage. Quoi qu'il en soit, son style, en général, a du relief, de l'énergie, de l'originalité et le *brio*, le ronflant des *ra* et des *fla* du tambour. Au surplus, il est bon de remarquer que ce sont précisément les batteries et les sonneries qui font l'éducation musicale de son oreille, qui lui inculquent, supposé qu'il ne l'eût point naturellement, le sentiment du rhythme, et qui, dans ses vers comme dans sa marche, l'accoutument à emboîter le pas. L'entrée en campagne, les voyages lointains, les changements de garnison, les batailles, les victoires et beaucoup d'autres circonstances de la vie militaire, sont des occasions que laisse rarement échapper sa muse enjouée et féconde. Il n'est pas jusqu'aux occupations les plus monotones, jusqu'aux corvées les plus insipides, qu'il n'ait le talent d'égayer par mille propos facétieux tournés en forme de couplets. C'est ainsi que les cavaliers, en se préparant à la revue probable du dimanche, ont imaginé une interminable chanson dans laquelle ils énumèrent complaisamment les moindres détails de leur fatigante besogne : pansage des chevaux, blanchissage des buffleteries, nettoyage des gibernes, etc.

C'est aujourd'hui samedi,
Pansage de Saint-Denis,
Astiquage et tripoli,
Revue des effets sur les lits.

De telles plaisanteries, rimées à peu près comme on rime sur les bancs de l'école, quelque insignifiantes qu'elles soient pour d'autres, ont cela de bon, qu'elles soutiennent, qu'elles fortifient le moral du soldat. La raison en est qu'*elles les tiennent en joie*, comme les philosophes du bon vieux temps n'auraient pas manqué de le dire. *Se tenir en joie* en face du péril et de la mort, c'est là le propre du vrai courage, et c'est peut-être là exclusivement le privilége des Français. Combien notre brave armée n'en a-t-elle pas donné de preuves sous les murs de Sébastopol ! Depuis le commencement de ce siége mémorable, nos troupes, en se livrant aux plus rudes travaux, n'ont cessé de faire entendre des accents joyeux. Le projectile meurtrier tombé dans les tranchées au milieu d'un groupe de travailleurs n'a pas toujours suffi pour interrompre les chants. Plus d'une fois son arrivée intempestive a été saluée par mille brocards soldatesques. Il n'y a vraiment que la main glacée de la mort qui puisse étouffer sur les lèvres de nos soldats leur sourire héroïque et leurs mâles refrains.

La muse des camps ne produit pas seulement, en manière de *chansons de geste*, des récits épiques fort plaisants; elle enfante aussi, et l'on pourrait même à cet égard lui reprocher d'être beaucoup trop féconde, des vers grivois remplis d'équivoques et de gravelures où le troupier en belle humeur célèbre ses faciles amours et ses exploits bachiques. La plupart de ces chants ne sont guère de nature à élever l'âme du soldat ; ils tendent, au contraire, à l'abaisser, à l'avilir. On se prend à regretter que les progrès de la civilisation ne donnent pas lieu de constater à ce point de vue une notable différence entre le style de nos *loustics* de caserne et celui des soldats des xv[e] et xvi[e] siècles. Les inspirations puisées au cabaret, et préconisant les plus grossières jouissances matérielles, n'auront jamais que de fâcheux résultats. Il en est aussi qui, sans être précisément nuisibles à la dignité du soldat, ont pourtant leur danger. Ce sont celles qui sont un écho des passions et des orages politiques qui agitent les masses. Ce sont celles encore où les soldats de tel régiment, de telle arme, font peu modestement leur apologie, en cherchant à humilier les soldats des autres corps. Telle est, par exemple, une chanson assez triviale, imaginée, dit-on, par les hussards, et qui contient les vers suivants :

Le hussard en campagne,
Le hussard
Mange les ailes de pigeon,
Et laisse les os au dragon.
Le hussard ! le hussard ! le hussard !

Combien de fois ces *vanteries* déplacées, ces mauvaises gasconnades de soldats, n'ont-elles pas occasionné entre les meilleurs régiments des rixes sanglantes ou tout au moins des haines sourdes aussi préjudiciables au maintien de la discipline qu'à la force et à la dignité de l'armée !

On ne songe pas plus aujourd'hui qu'on ne faisait naguère à recueillir les poésies fugitives du havresac et de la giberne. Il est vrai que les événements contemporains étant consignés, commentés et éclaircis dans une foule d'ouvrages où les détails les plus minutieux abondent, de tels documents n'auraient pas à beaucoup près pour l'histoire de notre époque le prix qu'ils semblent devoir offrir pour celle des temps où les monuments authentiques sont rares ou pleins de lacunes. Cependant tous ceux qui se vouent à l'étude des mœurs et de la littérature populaires feraient peut-être bien de ne les point dédaigner entièrement, car souvent on y voit briller, sous la rudesse du langage et les formes incorrectes de la diction, les heureuses qualités du naturel français. Il y en a, d'ailleurs, qui sont passa-

blement tournées et piquantes sans être grossières. N'oublions pas, non plus, que cette espèce de poésie, quelque inculte qu'elle nous paraisse, nous a donné, dans le genre comique et burlesque, des œuvres consacrées par une popularité en quelque sorte universelle : la complainte de M. de Marlborough; peut-être aussi celle de M. de la Palisse, et même, ce qu'on ignore généralement, la fameuse chanson de *Cadet Rousselle*. Cette dernière, en effet, passe pour avoir été rapportée du Brabant, en 1792, par nos soldats qui la parodièrent sur une chanson qu'ils avaient entendu chanter, dans ce pays, en l'honneur de Jean de Nivelle. On s'apercevra aisément qu'il y a plus d'un point de ressemblance entre la donnée gouailleuse de *Cadet Rousselle* et celle du *Franc archer*, dont on a lu le texte dans cet *Essai*.

Les chansons de troupier les plus amusantes, les plus drolatiques, acquièrent souvent une certaine célébrité dans les régiments, témoin la fameuse *Casquette du père Bugeaud*. Tous nos officiers pourraient en citer quelques-unes, dont ils se sont particulièrement divertis, et qu'ils ont quelquefois pris la peine de transcrire, ne fût-ce que pour les conserver à titre de *Curiosa* dans leurs papiers. Eux-mêmes, d'ailleurs, ou du moins les plus instruits d'entre eux, ne dédaignent pas quelquefois d'en tracer de fort plaisantes, et l'on en voit aussi qui cultivent, d'une manière plus sérieuse, le genre de la romance et celui de la chanson.

Outre les chants composés par elles, nos troupes connaissent une multitude de refrains qui ne leur ont pas été spécialement destinés, mais qu'elles adoptent et répètent avec le peuple. Ainsi, les vieux airs traditionnels, les vaudevilles de circonstance, les romances et chansonnettes en vogue, sont appelés à varier leur répertoire. Voilà comment, depuis un certain nombre d'années, les voix de soldats les plus mâles, les plus énergiques, ont fait retentir les vastes salles des casernes de certains airs très connus, mais qui, à coup sûr, n'eussent point exigé un tel déploiement de sonorité martiale, comme par exemple : *O ma tendre musette*, *Que ne suis-je la fougère*, *Au clair de la lune*, *Il pleut bergère*, *Fleuve du Tage*, *Femme sensible*, *Dormez, mes chères amours*, *Rendez-moi mon léger bateau*, *l'Andalouse*, *Jeune fille aux yeux noirs*, *A la grâce de Dieu*, *Ma Normandie*, *le Soleil de ma Bretagne*, et une infinité d'autres qu'il serait trop long de citer.

Le troupier qui, après plusieurs années de service, se trouve avoir logé dans sa mémoire une notable quantité de ces refrains, et qui, au besoin, saurait fabriquer lui-même quelques couplets, est celui que l'on désigne à l'armée sous le nom de *troubadour*. A la chambrée, au corps de garde, dans les campements, au bivouac et pendant les marches de longue durée, le troubadour est fêté, recherché par ses nombreux camarades. Tantôt il leur fait quelque récit dans le goût de l'interminable histoire de la Ramée, tantôt il leur chante les vieux refrains du pays. Souvent la chanson est un air rapporté du village, comme celui qui inspira, aux auteurs de la pièce des *Cuisinières*, la romance si connue : *Guernadier, que tu m'affliges*, et qu'une jeune paysanne leur chanta dans les termes suivants :

Ah ! dis-moi, militaire de guerre,
As-tu ton saque bien garni ?
Tiens, voilà quatre chemises
Qu'ils sont faites de ma main,
Et une bourse bien garnise (1)
Pour boire dans ton chemin.

---

(1) Cette rime en *ise*, un peu forcée, comme on le voit, nous rappelle le début d'une longue chanson qu'un écrivain entendit chanter un jour à un pâtre de la Sologne, et dont voici le premier couplet :

C'est le roi entrant dans Parise,
Salua toutes les dames ;
La première qu'il salua,
C'est la belle marquise.

Beaucoup de chansons populaires, répandues dans nos provinces, et qu'on a, en général, négligé de recueillir ou dédaigné d'imprimer, offrent comme des traces de légendes épiques, de chants guerriers et chevaleresques. Il y est souvent fait mention de capi-

D'autres fois le *troubadour* redit les éloquentes inspirations des poëtes aimés du peuple et surtout celles de Béranger. Ces airs, qui rappellent en tous lieux la patrie avec les souvenirs émouvants qui s'y rattachent, ont une grande vertu pour adoucir les tourments de l'absence. Les malheureux que le sort condamne à faire un long séjour sur une terre étrangère, notamment les captifs, y puisent de douces consolations ; mille récits l'attestent, et ce sont des récits de soldats. Un simple carabinier au 8e de chasseurs de Vincennes, Bernard, demeuré prisonnier d'Abd-el-Kader pendant plus de cinq ans, raconte, dans une relation très curieuse de ses aventures, comment il avait trouvé le moyen de se procurer, avec ceux de ses frères d'armes qui partageaient son sort, quelques heures de soulagement et de distraction.

« Le jour, dit-il, quand on nous laissait libres, nous nous livrions à une foule de jeux que nous inventions pour abréger les ennuis de notre captivité ; nos officiers nous aidaient. Mais le soir, sous nos mauvais gourbis d'alfa que nous avons dû construire pour ne pas coucher sous le ciel, nous disions des chansons du pays, des chansons de soldats..... L'un de nous, *loustic* quand même, et doué d'une jolie voix, nous chantait quelquefois les *Hirondelles* de Béranger ; et je ne sais comment ça se faisait, mais nous pleurions tous, le chanteur y compris, et il n'a jamais pu achever sa chanson... » Les larmes, en pareil cas, soulagent l'âme oppressée, l'empêchent d'étouffer sous le poids de sa douleur, et la plongent dans une rêverie douce et mélancolique qui fait un moment diversion au sentiment poignant de la réalité. M. P. de Castellane, dans ses *Souvenirs de la vie militaire en Afrique*, souvenirs qui sont en même temps ceux de sa propre vie, nous fournit un exemple encore plus récent de la vertu de ces concerts improvisés. Venant aussi à parler de certains divertissements imaginés par les soldats, il écrit ce qui suit : « D'autres fois, un loustic répétait les pantomimes de la foire, ou bien tous écoutaient les chœurs de chanteurs que l'on avait organisés dans la légion sous la direction d'un ancien musicien. Ils exécutaient en partie des morceaux d'opéras, de vieux chants religieux, des *Lieder* allemands, et peut-être jamais musique ne m'a fait plus grand plaisir. On évitait ainsi la nostalgie, mal épouvantable qui décime les régiments lorsqu'une fois il s'empare d'une troupe. L'été, la chose était facile, le climat venait en aide ; mais l'hiver, lorsque, durant des mois entiers, la pluie tombe sans interruption, sans répit, il fallait inventer mille ruses, et surtout on changeait la garnison plus souvent (1). » Il résulte de ce passage qu'au lieu d'engendrer une tristesse propre à favoriser le développement de la nostalgie, l'usage du chant est un puissant préservatif contre cette affection si dangereuse et si souvent mortelle. Un seul fait a pu donner lieu de mettre en doute ce bienfaisant résultat, c'est l'impression singulière que faisait autrefois sur les Suisses un de leurs airs nationaux connu sous le nom de *ranz des vaches* (*Kuhreigen*). Selon Rousseau, il fut un temps où il était sévèrement défendu de jouer cet air dans les corps de troupes composés d'hommes de cette nation, parce que ces appels rustiques

---

taines, voire de tambours et de simples matelots qui recherchent en mariage d'opulentes châtelaines, et jusqu'à des filles de roi. Je citerai, entre autres, une ballade du Bourbonnais intitulée : *La jeune fille de la garde*. Elle commence ainsi :

> Au château de la Garde,
> Il y a trois belles filles,
> Il y en a une plus belle que le jour,
> Hâte-toi, capitaine,
> Le duc va l'épouser.

Après toutes les altérations que le temps leur a fait subir, nous retrouvons aujourd'hui quelques-unes de ces vieilles ballades militaires au nombre des chants de l'enfance. Ainsi les vieillards, qui, d'une voix tremblante, accompagnent les jeux de leurs petits-enfants en répétant les rimes si connues de la *Marguerite* : « *Où est la Marguerite? Ho gai! ho gai! ho gai!* » de *La tour prends garde* : « *La tour prends garde, de te laisser abattre,* » du *Chevalier du roi* : « *Qu'est-ce qui passe ici si tard, compagnons de la Marjolaine?* » et de quelques autres, ne se doutent pas toujours qu'ils fredonnent des refrains plus âgés qu'eux de plusieurs siècles. Et cependant, à en juger par leur coupe originale, par les formes étranges de leur versification, par le caractère antique de leur mélodie, par leurs paroles mêmes, dont le vrai sens nous échappe, et auxquelles se mêlent des souvenirs et des noms historiques, ces rondes enfantines sont bien certainement des débris de chants traditionnels qui, peut-être, autrefois étaient connus et chantés dans nos armées.

(1) *Souvenirs de la vie militaire en Afrique*, par M. P. de Castellane : *Le Khamis des Beni-Ouragh* (*Revue des Deux-Mondes* du 1er novembre 1851, t. XII, 3e livr., p. 441 et suiv.).

de la montagne faisaient fondre en larmes, déserter ou mourir ceux qui les entendaient. Toutefois l'impression dont parle Rousseau semble avoir été purement accidentelle; elle tenait vraisemblablement à des causes particulières qu'il eût fallu rechercher. D'ailleurs, elle cessa d'avoir lieu dans la suite; Rousseau lui-même déclare que, de son temps, le *ranz des vaches*, bien qu'il n'eût subi aucune altération, n'exerçait plus sur les Suisses ce prestige mystérieux. La raison qu'il en donne est au moins singulière : c'est, dit-il, que les Suisses avaient perdu le goût de leur première simplicité. Toujours est-il qu'on ne saurait tirer de ce fait isolé des arguments valables contre l'opinion, à bon droit si généralement accréditée, que les refrains nationaux sont extrêmement efficaces pour soutenir le moral des troupes éloignées du pays natal.

Dans le passage tiré des *Souvenirs de la vie militaire en Afrique*, que je viens de reproduire, il est question, non pas de simples chansons, mais de morceaux d'opéras, de vieux chants religieux, des *Lieder* allemands exécutés comme morceaux d'ensemble par les chœurs de chanteurs organisés depuis quelques années dans nos régiments; jusqu'à présent, rien de semblable n'avait frappé notre attention. Il s'agit, en effet, d'une innovation, et cette innovation marque une phase toute récente de l'histoire des chants militaires chez les Français.

Comme on a pu le remarquer, la musique, dans cette histoire, n'a tenu jusqu'à présent qu'une très petite place; son rôle a été secondaire et subordonné à celui des paroles. Quelques hymnes patriotiques ont seuls accusé de temps en temps des tendances à l'émancipation artistique de la partie chantée. Quelquefois les mélodies de ces hymnes ont été écrites après coup à trois voix. Gossec, Jadin et quelques autres ont arrangé de la sorte un assez grand nombre d'airs civiques de la première révolution. Les chants nationaux de Rouget de Lisle, sans en excepter la *Marseillaise*, ont des refrains en chœur à deux et à trois parties. Il ne faut pas croire que le peuple en ait tenu compte : l'air exécuté purement et simplement à l'unisson lui suffisait; d'ailleurs, il n'aurait point su le chanter autrement, l'harmonie vocale lui était étrangère. Or, le soldat, pendant longtemps, ne sut chanter qu'à la manière du peuple, c'est-à-dire à l'unisson, et rien de ce qu'il chantait n'était compris dans la musique militaire proprement dite. Les Allemands, les premiers, enrichirent celle-ci d'une partie vocale extrêmement importante, et ce perfectionnement portait déjà ses fruits depuis plusieurs années, quand les Français, à leur tour, s'occupèrent d'ajouter aux éléments de l'exécution instrumentale, les seuls admis jusque-là dans leur système de musique militaire, la nouvelle et précieuse ressource dont je parle.

Deux événements importants hâtèrent ce progrès : l'un fut la réforme opérée dans l'organisation de nos musiques régimentaires, réforme qui ouvrit la voie aux améliorations de tout genre et que les belles découvertes de Sax dans le domaine de l'art instrumental avaient naturellement motivées; l'autre fut l'adoption, dans l'enseignement public, de la méthode de J.-B. Wilhem, dite de l'*Orphéon*, d'où la vulgarisation du chant choral dans le peuple et dans l'armée.

Les dispositions relatives à l'établissement des écoles de chant régimentaires doivent être placées sous les dates des 31 décembre 1841 et 31 mai 1843. Elles ont été confirmées depuis cette époque par de nombreuses notes ministérielles dans lesquelles l'autorité militaire se montre jalouse au dernier point d'étendre l'application de cette utile mesure. La commission, nommée à Paris en 1845 pour réorganiser les musiques de l'armée, commission dont j'eus l'honneur de faire partie comme secrétaire rapporteur, s'occupa aussi de cette institution; elle en reconnut et en proclama les avantages. Dans mon *Manuel général de musique militaire*, publié à peu près vers la même époque, et contenant, entre autres documents historiques, un résumé des travaux de cette commission, j'entrai dans des considérations assez développées sur la nécessité d'écrire pour l'armée française des chants spéciaux tout à fait dignes d'elle au double point de vue de la musique et des paroles. Je disais, par

exemple, qu'il fallait cesser d'offrir aux soldats ces gravelures ou ces niaiseries que plusieurs écrivains modernes calquent sur les pièces de vers érotiques et bachiques des XVII[e] et XVIII[e] siècles, et je démontrais l'utilité d'opposer à ces chansons plates ou immorales de petits poëmes récréatifs sur les diverses circonstances de la vie du soldat; enfin j'exprimais le désir de voir paraître en France des recueils de chants militaires comme ceux que l'on possède en Allemagne. Tout cela devait amener un résultat; mais ce résultat s'est fait attendre. Bien que les progrès de nos soldats dans l'étude du chant choral leur permettent aujourd'hui d'exécuter un grand nombre de morceaux à plusieurs parties d'une certaine difficulté, rien d'important n'a été composé exprès pour eux; ce qu'ils ont chanté jusqu'ici provient, en général, des répertoires des sociétés orphéoniques et d'autres sociétés chorales fondées tant à Paris qu'en province : ce sont des airs, des chœurs, des marches d'opéras et des morceaux de fantaisie écrits par des compositeurs français ou allemands. Les Orphéons de l'armée ne possèdent donc point des recueils spéciaux de chants militaires, car on ne peut envisager comme tels deux ou trois collections de petits morceaux faciles à l'usage des écoles régimentaires, dont les paroles et la musique, d'un goût détestable, ne le cèdent point en trivialité aux airs de cabaret et aux chansons de rue.

C'est dans l'espoir de combler en partie la lacune que j'avais eu moi-même l'occasion de signaler que j'ai composé, pour l'usage spécial de chaque arme, les chœurs militaires qui font suite à cet *Essai*. D'autres sans doute viendront après moi dans la lice où j'entre le premier, et compléteront une tâche que je n'ai pu embrasser tout entière. Il y a donc tout lieu d'espérer que notre armée possédera sous peu de nombreux recueils où nos soldats puiseront, avec les jouissances si pures que procure la musique d'ensemble, de bonnes et saines inspirations. Combien, sous la forme élevée et artistique inhérente à l'harmonie vocale, ne seront pas plus chers à leurs cœurs les airs favoris qu'ils répètent avec le peuple, et surtout les refrains nationaux qui les ont tant de fois déjà conduits à la victoire! C'est alors que, sur la rive lointaine, les yeux tournés vers la France, ils éprouveront encore mieux le pouvoir consolateur de ces refrains, et pourront redire avec le poëte qui a bien voulu me prêter le secours de son éloquence, et qui a si noblement interprété les sentiments généreux de notre brave armée :

Sous le manteau de guerre,
Enfants, marchons joyeux.
Charmez la route austère,
Echos des jours heureux.
Chansons de la patrie,
Que vos refrains sont doux!
Sur la terre ennemie
Au loin consolez-nous.
